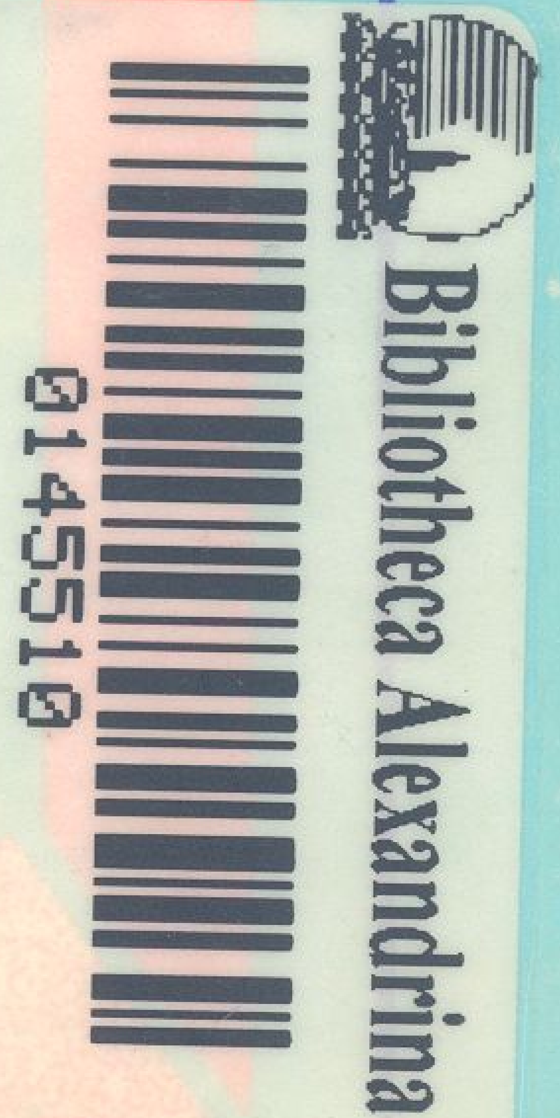
داڤيد كوك

ما الأدب الأفريقي..؟!

دراسة تحليلية

ترجمة: هدى كيلاني



دراسات نقدية عالمية
٦

الاشراف الفني : زهـــير الحــمو

ما الأدب الإفريقي..؟!

دراسة تحليلية

دراسات نقدية عالمية

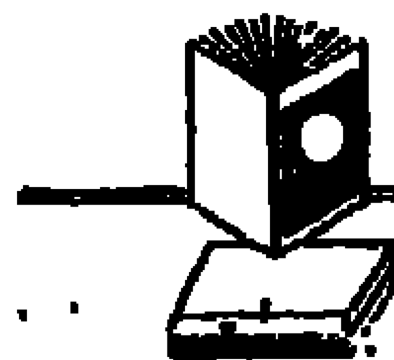
«٦»

داڤيد كوك

ما الأدب الإفريقي..؟!

دراسة تحليلية

ترجمة: صبري الكيلاني



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٨٩

العنوان الاصلي للكتاب :

DAVID COOK
Professor of English, University of Ilorin, Nigeria;
formerly Professor of Literature, Makerere University, Uganda

African Literature

A critical view

ما الادب الافريقي .. ؟! African Literature : دراسة
تحليلية / تأليف دافيد كوك ؛ ترجمة هدى الكيلاني . ــ ط١
. ــ دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٨٩ . ــ ٣٨٠ ص. ؛ ٢٤ سم
(دراسات نقدية عالمية ، ٦) .

١ ــ ٨٩٦ ك د ك م ٢ ــ العنوان ٣ ــ كوك
٤ ــ الكيلاني ٥ ــ السلسلة

مكتبة الاسد

الايداع القانوني : ع ــ ١١٨٣ /٩/ ١٩٨٩

الجزء الأول

وجهات نظر متحررة

المقدمة

تأخذ هذه المجموعة من المقالات شكل نموذج مدروس ؛ ومع ذلك يمكن اعتبار كل فصل على أنه عمل نقدي مستقل له أهميته الخاصة بالنسبة لأي شخص يتابع قراءة عمل معين أو دراسة صنف معين من الكتابة الإفريقية .

تبدو الفكرة الرئيسية لمجمل الدراسة في الفصول الأربعة الأولى من الجزء الثاني ، حيث يناقش كل فصل مثالاً رئيسياً من الأدب القصصي الإفريقي بشيء من التفصيل ، وفق المبادىء العامة للنقد الأدبي التقليدي . تستخدم معايير مشابهة لدراسة الأعمال الأدبية الأكثر إثارة للجدل إمّا لأن إنجازها متفاوت أو لأنها لاتقع ضمن الأصناف الأدبية التقليدية . يسبق هذه الدراسات الدقيقة جزءٌ قمت فيه بتوضيح أفكار معينة حول صنفين رئيسيين من الأدب الإفريقي المعادي لإنجلترا والذي احتل لعدة سنوات مركزاً رئيسياً في تفكيري الشخصي .

يشمل قسم كبير من الكتب التي صدرت حتى الآن حول التأليف الإفريقي ، وكذلك حول كاتب مشهور مثل « شينوا أشيب » ، إعادة رواية الحبكات دون تعب ، مع شيء من التعليق العام ، والشامل . هناك لحسن الحظ استثناءات بارزة : يظهر غالباً في الصحف الرئيسية

أكثر من الكتب بعض الفقرات ذات اللهجة الحادة ، والتي تصل فعلاً إلى طريقة للتفاهم مع مواضيعها الرئيسية باستعمال دقّة نقدية في مناقشة تفصيلية . تشكل هذه الفقرات نواة التحليل الأدبي البنّاء الذي يحتاج على الفور للتوسيع إذا أردنا تحقيق مجموعة هامة من النقد الجادّ عن الكتابة الإفريقية ، بشكل معارض لمجموعة تتألف من مجرد معلومات للحشو أو قوائم فحص .

وأنا أجمع في هذا الكتاب بعضاً من آرائي النقدية الشخصية ، كان في ذهني على الدوام نظرة « وول سوينكا » عن مسؤوليات الناقد المعاصر ، مع أنني لا أدعي اتباعها في طريقة حياتي :

(إن النقد الأدبي على درجة كبيرة من الأهمية . . . إذْ لا تنحصر مهمة الناقد في مراجعة قطعة فنية موجودة فقط بل يتوجب عليه خلق جوّ من التقدير ، والتفاوت المقبول ؛ وذلك من أجل تشجيع موقف تجريبي ليس فقط عند المؤلفين بل عند الجمهور أيضاً) .

في الفصلين الأخيرين من الجزء الثاني ، بدلاً من إعادة فحص الأعمال التي توطدت أركانها كروائع أدبية معاصرة أو كلاسيكية ، اخترت مناقشة روايتين نموذجيتين من مجموعتين أخريين : (موت تحت الشمس) بقلم « بيتر بلاز نغيو » ، و (جاغوا نانا) بقلم « سيبريان إيكوينزي » .

تعتبر الرواية الأولى مثالاً عن العمل الأدبي الناقص والمحدود الذي يملك مع ذلك منزلة حقيقية ويحقق مساهمة فريدة من نوعها تجاه الأدب في وقتنا هذا . وتكمن الأهمية العظمى في قدرتنا واستعدادنا على إدراك الميزة الأدبية حتى إذا تلقت الدعم بشكل متقطع فقط أو تعرضت للتشويه الخطير . من المحتمل إيجاد مزيد من الكتابة عن التمييز في الكتب تكون

شاذة في التنفيذ أكثر من تلك الكتب التي تتصف بالميزة الكاملة أو النزعة التي لا يرقى إليها شك ؛ لهذا يُشَجّع القراء على تقدير ما هو قيّم في تلك الأعمال دون المبالغة في تقييمها ككل .

يسود في إفريقيا وضع أدبي ممتع يفترض فيه الناقد العادي للصحيفة الرسمية والقرّاء بأن جميع الروايات الصادرة ذات وضع نقدي متشابه . في الغرب هناك نسبة عالية من القصص المطبوعة تُعتبر بازدراء الأدب الذي يهتم « بالمضمون » ونادراً ما تخضع للمناقشة عند مستوى نقدي . لا أعتبر هذه القصص سليمة تماماً و أفضل تشجيع الافتراضات النقدية الأكثر شمولاً والسائدة في إفريقيا .

ومع ذلك يخلق هذا الوضع صعوباته الخاصة . هناك أعمال أدبية تحقق ، أثناء انتهاكها للكثير من المبادىء الأدبية والجمالية ، انفعالاً معيناً بنفس الوقت ، ونشاطاً وبصيرة من شأنها أن تجعل تلك الأعمال جديرة باعادة قراءتها ومناقشتها . لا يفيدنا على الإطلاق أن نشوش مبادئنا إذا وضعنا هذا النوع من التأليف على مقياس مساوٍ مع أعمال أخرى ذات قيمة مميزة ؛ وفي الوقت نفسه ليس من حسن التمييز أن نضع هذه الكتب جانباً بتكبر . لهذا حاولت أن أقوم بعملية نقدية فاحصة لإحدى تلك الروايات ، آملاً الإشارة إلى أن هناك روايات أخرى تملك نفس الصفات المتضاربة ويمكن بشكل مشابه أن تخضع لتحليل مفيد . في هذه الحالة يجب على الناقد الأدبي أن « يؤمن » بقيمة العمل الأدبي المتناقض ، وإلاّ لن يكون هناك أهمية كبرى في محاولة فصل المعدن عن خامته ؛ وهنا يختلف المعلقون بشكل جوهري في ملاحظاتهم . لقد اخترت كتاباً يبدو لي أنه يبرر مهمة التمييز النقدية هذه : وهو رواية (جاغوا نانا) بقلم « سيبريان إيكوينزي » .

تساهم جميع أشكال الكلمة المكتوبة في القوة الرئيسية للإقناع . وتصل جميع الكتابات التي تناقش مواضيع هامة ، إلى جمهور واسع ، وتمتلك الصفات الأدبية التي من المحتمل أن تجعل هذه المواضيع أكثر من أعمال سريعة الزوال فحسب ، لا تستحق فقط التحليل النقدي ، بل تشجعه وتطالب به . تعتبر الوسيلة التي يقتنع بها شعب مفكر بطريقة أو بأخرى حول مواضيع حاسمة ذات أهمية حقيقية وكبيرة بالنسبة لبلد أو قارة . لهذا حاولت في الجزء الثالث نقد الأعمال غير القصصية التي لها ، أو يجب أن يكون لها ، تأثير رئيسي على التفكير حول جوانب معينة من التجربة الإفريقية . يسبق هذا الجزء من الكتاب مديح لعمل أدبي يقع باتقان بين المراتب الأدبية الراسخة المتضمنة في الجزء الأول والثاني ، والأدب غير القصصي الذي تمت دراسته في الفصول الأخيرة . تكشف رواية (المومس) بطريقة ذكية الرأي الذي أجادل فيه وهو أنه من الصعب ، ومن التفاهة في العديد من الجوانب ، إظهار أوجه الاختلاف الحادة بين الكتابة الإبداعية والإقناع البلاغي .

عندما قررت ما هي الأعمال النثرية التي سأناقشها في الجزء الثالث ، أخذت بعين الاعتبار ثانية نوعية الكتابة ، وكذلك أهميتها الاجتماعية ، واهتمامي الشخصي في العمل الأدبي ؛ بالإضافة إلى الحاجة لاختيار تنوع في الأساليب يمكن أن يقدم نظرة خاطفة على مجال الدراسات الممكنة. دون أن ننشد التحدي على التفوق المتميز للباحث الاجتماعي أو العالم السياسي في مجال التحليل الاختصاصي للمناقشات ، قمت بدراسة العلاقة بين المضمون والأسلوب ، وشرعية وكمال الحجج والبراهين كما هي مقدمة بلاغياً .

في معظم الأجزاء حاولت أن أقدم البراهين بدقة من نصوص الأعمال الأدبية ذاتها الخاضعة للمناقشة . كان لابد من ذكر مراجع تفصيلية إلا أنني أردت إضعاف قيمة جهاز الحاشية المزعج إلى أدنى حد ممكن . عندما يكون هناك كثيرٌ من الشواهد المتعاقبة من العمل الأدبي الذي يعتبر رئيسياً في فصل معين ، قمت بجمع أربعة ، أو خمسة أو ستة مراجع للصفحة بعضها مع بعض في حاشية واحدة : أما بالنسبة للشواهد التي فُرِضَت والتي تخترق العين بسرعة عند إلقاء نظرة عاجلة على الصفحة المطبوعة قمت بترتيب أرقام الصفحات في قوائم ، إلا أنني أضفت الكلمات الأولى من الشواهد التي وردت في النص ومن الصعب اكتشافها ، إلاّ إذا وردت تحت رقم خاص في الحاشية .

* * *

الفصل الأول

«المنعــزل والمغـمور»

دراسة عن البيئة الأدبية الغربية والإفريقية

حتى هذا التاريخ ، احتوت الأبحاث المنشورة عن الأدب الإفريقي فحصاً نقدياً مختصراً جداً لبعض الأعمال المميزة . ولكنّ المناقشات الشاملة والنظريات الواسعة ضرورية أيضاً لإثارة العقل وتشكيل قاعدة التحليل الهادف والبنّاء . فاذا تأملنا الأعمال الأدبية من وجهة نظر صحيحة فاننا في الوقت نفسه يمكن أن نتجنب الوقوع في الشرك الذي يجعلنا نقيّم أحد أنواع التأليف بناءً على معيار وُضع أصلاً لتقييم نوع آخر ؛ وهكذا يمكن أن ننثني عن التقرير مسبقاً حول ما نتوقعه من عمل ما والحكم عليه بعدم مطابقته لهذه المتطلبات ، بالرغم من أنه كان ينشد شيئاً مختلفاً تماماً . أبدأ هذه المجموعة من المقالات ، واضعاً هذه الاعتبارات في مخيلتي ، وذلك بصياغة مناقشات عامة حول اثنين من الأنواع الأدبية الرئيسية : الرواية والشعر .

في دراستي للأدب القصصي الإفريقي وملاحظة التشابه الجوهري بالمعاني الإنسانية والروحية في عدد من نقاط الانطلاق مع ما يقابلها في الآداب

الأخرى ، أجد نفسي ألجأ إلى اختلاف جوهري وممكن بين الحركات الرئيسية للأدب الأوربي والأمريكي على مدى ما ينوف على مئات من السنين الماضية من جهة ، وبين التأليف باللغة الإنجليزية والفرنسية المتزايد الآن في الغرب والشرق وإفريقيا الوسطى من جهة أخرى . ليس هناك أهم من فهم الافتراضات التي يبدأ بها الكاتب . إذ من الصعب الانسلاخ بعيداً عن المبادىء التي نشأت في داخلنا ؛ بينما من السهل بالنسبة إلى ناقد أجنبي أن يَفْرِضَ مواقفه الشخصية في مكان لا يمتّ إليها بصلة . يجب على المؤلفين بكل فئاتهم أن يشتركوا بمجموعة من الأفكار المألوفة والمتأصلة في قواعد اجتماعية معينة . ويمكن القول إن معظم الفنانين ثوريون بكل ما في الكلمة من معنى ، ولكن القليل منهم ، اذا وُجدوا ، يكونون فوضويين بحق . يعيش الفنان الملتزم بتصوره الذاتي عن النظام والتخطيط والأسلوب . ولا يقبل الكاتب الواعي اجتماعياً بالعمل في الفراغ بل يحثّ مجتمعه على الانتقال مما هو فيه إلى ما يجب أن يكون عليه .

في حين تسير إفريقيا في عملية تغيير تفوق سرعتها المجتمعات الأخرى تبقى الأساليب الاجتماعية التقليدية قوية في معناها الخاص وتمارس تأثيراً عظيم الأهمية على التطورات التي تحدث نتيجة ضغوط عالمية ومعاصرة . يُنظر إلى الشخص في المجتمع التقليدي ، على أنه ، في المقام الأول ، جزءٌ من الكلّ المشترك ، وأن وجوده كجزءٍ من النمط الاجتماعي يهيمن على أية حياة خاصة يمكن لهذا الفرد أن يحياها ضمن حدود شعوره الخاص . تعتبر هذه الحياة عامة نسبياً : فليس من السهل حفظ الأسرار ولا هو عمل مرغوب فيه أيضاً . في هذا الوضع ، تفرض التقاليد الاجتماعية سلطة عظيمة . وللمصلحة المشتركة أهمية كبرى وأي نكران

فردي للالتزام الجماعي من شأنه أن يضعف الكلّ ، إلى جانب أنه عمل مستنكر . هناك حالات قليلة في القرية يمكن أن نتعقب فيها أسلوباً من الحياة الفردية والمنعزلة . حيث تعتبر المساهمة في حياة ورفاهية المجموعة هي المصلحة العظمى ؛ لهذا السبب يُنظر إلى الفردية بأنها عملٌ غير بناء . فامّا أن يصبح الإنسان المستقل منبوذاً أو يساهم في تنفيذ أحد الأدوار القليلة التي تصبح فيها بعض درجات الاختلاف المركزي السطحي معياراً . يقول « كينياتا » في رواية (مواجهة جبل كينيا) : « يُنظر إلى « الفرد » نظرة شك ويكنى باسم (Muuebongia) ، أي الشخص الذي يعمل لمصلحته الشخصية فقط وينتهي به المطاف كساحرٍ أو عرافٍ . أما في

مجتمع « الجيكويو » فليس هناك ما يسمى بالفعل قضية فردية ، لأن كل شيء له صلة أخلاقية واجتماعية » . عند الشباب لا يُشجّع عمداً الانحراف عن السلوك النموذجي . أما بالنسبة للأكثرية فيصبح فيما بعد شيئاً غير واردٍ .

تعتبر هذه الحياة جيدة من الناحية الجوهرية ، وتجسّد فضائل التجاور والاهتمام المشترك والارتباط ، وتؤمّن توزيعاً عادلاً ومعقولاً للفرص والمكافآت . فليس من الضرورة إجراء مرافعة خاصة في رواية مثل (الأشياء تتداعى) لنوضح أنّ القرية تقدم للأكثرية وفي معظم المجالات أسلوباً متماسكاً ومحبباً للحياة ، وبصورة خاصة للإنسانيين والأخلاقيين . ولكن أحد العوائق التي تواجه الحياة في القرية هو نقص الفرص المتوفرة للفرد الذي ينقاد بالحاجة إلى التعبير الفردي أو بالرغبة في تحقيق الأهداف الشخصية . ويُنظر إلى الرغبة العاطفية الحادة التي تدعو إلى الانحراف عن التقاليد والأعراف على أنها ضعفٌ أو عائقٌ يجب قمعه أو الندم على فعله ـــ كما يبدو ذلك واضحاً في رواية « الخليلة » .

تعتبر الرواية والمسرحية نوعين من الأدب يهتمان بشكل أساسي بالتحصيل والسلوك والخطأ الفردي ، لقاء خافية من النشاط الاجتماعي الأكثر تعميماً . لذا ليس من الغريب أن تكون الشخصيات الرئيسية في الروايات والمسرحيات الإفريقية على خلاف مع مجتمعاتها ، من الناحية النموذجية ، على الرغم من الارتباط الشديد بينهما في مجالات معينة ، كما حدث على سبيل المثال مع « أكونكو » ، « وايا كي » أو « نتاينا » . حيث لا تعتبر هذه الشخصيات نموذجية في الاختبار الذي قدمته لتصنيف السلوك . طالما أن المواضيع التي تثيرها تواجه حتماً مجتمعاتها ، فان هذه الشخصيات بحد ذاتها تصبح شاذة . إنه لأمر طبيعي أن تشكل وحدة ضمن النمط الاجتماعي المحكم الترابط ؛ أما أن تخرق هذا التصميم المحدد فهذا أمرٌ شاذٌ .

في الأدب القصصي الغربي يكون البطل فردياً أيضاً على نحو مميز ، ويمكن أن يبدو الوضع للوهلة الأولى شديد التشابه ؛ ولكن هذا التشابه الظاهري بحد ذاته يجعل الاختلاف الحقيقي أكثر وضوحاً ، حيث أن البطل في الرواية الإنجليزية ، أو الفرنسية ، أو الأمريكية في القرن التاسع عشر أو العشرين يكون ، كالعادة ، على علاقة مختلفة تماماً مع مجتمعه ككل . يُعَدّ الفرد المنعزل في الأدب القصصي الإفريقي شخصاً نادر الوجود . بينما في الأدب القصصي الغربي نجده نموذجاً يمثل الوضع المحتوم الذي يبدو أن البشرية جمعاء تجد نفسها فيه .

في عصر الالتحام الاجتماعي النسبي في إنجلترا ، صرح « جون دون » بكل ثقة (كأي زعيم إفريقي سالف) : « لا يعيش أي إنسان في عزلة » . في منتصف القرن التاسع عشر نجد أن القليل من المؤلفين الجادّين يمكن أن يؤيدوا مثل هذا الاعتقاد . لذا ، بدا أن كل شخص يعيش منعزلاً في

برج خاص به ، يفصله عن المنبوذين الآخرين بحر خطير وعميق . من الآن فصاعداً ، يواجه الإنسان البسيط تركيباً اجتماعياً ضخماً ، لم يعد يشعر تجاهه بالقبول أو حتّى بالانتماء الفعلي . لا يمكن أن تكون الأعراف والتقاليد مختارة أو متبناة بالمناقشة العامة بأي شكل من الأشكال بل مفروضة بنظام خارج عن سيطرة فئات الأفراد . حيث لا يؤدي هذا النوع من التركيب الاجتماعي إلى تقريب الأشخاص بعضهم من بعض ؛ بل عوضاً عن ذلك يخلق إطاراً قاسياً ومجرداً من شأنه أن يبعدهم عن بعض .

كان « هنري فيلدنغ » ، الذي وُجِدَ ما قبل الفترة التي تستأثر باهتمامي الرئيسي ، يعترض في السابق على المراكز العشوائية للقوة والتي يمكن أن يتحدى أشخاصها المتميزين بتفاهتهم فقط أشخاص أكثر منهم قوة ؛ ولكن ما يزال في أعمال « فيلدنغ » شعورٌ بأن المجتمع يحتفظ ببقائه في المقام الأول كتركيب يتألف من أعضائه المتميزين . تعرض نوع من الأشخاص للهجاء بشدة ، ولكن لم تتداع جميع الأشياء سويّة . كان « ديكنز » يحارب ضد نظام إداريّ محكم الترابط مثل النظام الموجود في عالم الخيال المتعارف عليه التابع « لكافكا » أو الأساطير الحديثة العهد « لجورج أورول » ، والتي تقع ضمن الموضوع الرئيسي الذي يدور بحثي حوله . ولكن يبقى في كتابات « ديكنز » على الأقل شعورٌ طفيفٌ بأن البشرية التي تعارض الجهاز الاجتماعي هي نفسها جسم متكامل ، ذلك الشعور الذي ، ربما ، ما يزال يحيا في كثير من المدن الإفريقية المعاصرة .

ولكن يتوجب على البنية الاجتماعية أن تكون أكثر صلابة واجتهاداً ، كلما تعاظم التنظيم والتوجيه ، ويجب أن يُعكس هذا التقدم وبالتحديد في كتابات المؤلفين البارزين في العصر . حيث يمكنهم أن يروا التنظيم القوي .

والمركز ، أكثر ما يكون ممثلاً في عام ١٩٨٤ ، ليس كمزيج حيوي من البشر يتمتع بالحماية الاقتصادية ، بل كوحش خطر وهمجي ، يُشفق منه على كل فرد ، وفي الوقت نفسه ، يؤدي إلى انعزال الأفراد بعضهم عن بعض . يمكن للتوضيحات التي أقدمها أن تصوّر فقط وعلى نحو اعتباطي هذا التقدم ، الذي يُعتبر أحد الجوانب المتممة في مناقشتي ، لهذا قمت بتدعيم حجتي بالإشارة إلى بحث أكثر شمولاً وهو كتاب (الخلفية الاجتماعية والفكرية) بقلم الكاتب « ج – ه – بانتوك » كمقدمة للكتاب الأخير الصادر عن دليل البايكان للأدب الإنجليزي الذي يحمل اسم (العصر الحديث) .

تبدأ المقالة بالاستشهاد باجابة « هنري جيمس » على الكاتب الذي قال بأنه يريد أن يحقق الأفضل بقامه : « هناك كلمة واحدة– اسمح لي أن أنقلها إليك – وعليك أن تدمغها على شعارك ألا وهي العزلة » . يقترح « بانتوك » بأن « العزلة » و « الصلة » هما اثنان من المواضيع الأساسية في الأدب الحديث ضمن ما يعتبر نظاماً أخلاقياً فاسداً ، وأشار إلى أن هذين الموضوعين قد انعكسا في العلاقة السلبية للمؤلفين مع مجتمعهم ، مارس « داروين » و « فرويد » تأثيرات قوية واستثنائية على عقول البشر في عصرنا هذا . وأُعيد إلى أذهاننا بأن « فرويد » قد عمل « ضمن إطار معتقدات القرن التاسع عشر – الحتمية والمادية ، والعقلانية » ؛ وبأن « فرويد » يوافق العرف الداروني بالنظر إلى الإنسان على أنه « ببساطة جزء من الطبيعة » وذلك لأنه « ظاهرة حيوية ، وضحية الرغبات الغريزية وإعادة توجيه هذه الرغبات في مواجهة الحقيقة « القاسية » . يستشهد « بانتوك » بما كتبه « بياتريس ويب » حول التأثيرات الجوهرية لحرب الطبقات الآثمة عند نقطة التغيير الحاصلة في هذا القرن ، والتي تجعل الشخص الناجح في مجتمعه يزدري المعرفة الضعيفة :

(فما هو . . . مفسدٌ ... لأنه يولد التشاؤمية القاتلة بالنسبة للعلاقات الإنسانية ، إنما هو إقامة صداقات شخصية طبقاً للظروف المؤقتة والعرضية التي لا صلة لها بجدارة الشخص بأي حال من الأحوال ومن ثم انتهاك هذه الصداقات : أي عندما يحدث إخفاق ما بالنسبة إلى المقاييس الدنيوية ، فيتبع التقدير الكبير والصداقة الحميمة الانتقاد المرّ والتخلي اللاإنساني) .

نتذكر ادعاء « ه . ج . ويللز » المتسمّ بالغرور حول مساهمته في مجتمعه : « نحن العمال المبدعين فكرياً نقوم باعادة تكييف الحياة البشرية .» يعلق « بانتوك » على هذا التصريح بقوله : « من الصعوبة بمكان شرح القاعدة المجرّدة والميكانيكية للعلاقات المشتركة بشكل أكثر وضوحاً ؛» ويستنجد في الحال بالكاتب « د . ه . لورانس » لدعم فكرته حول تجريد الروابط الإنسانية :

(لماذا يحاول الناس العصريون دائماً تجاهل الأشياء التي يواجهونها بالفعل ؟ . . . إنهم بالتأكيد لايعيشون في المكان الذي يتواجدون فيه . بل يسكنون أماكن مجردة ، الفراغ المهجور للحكمة ، والمبادىء ، والخطأ والصواب ، وهلم جراً . . . والتحدث معهم أشبه بمحاولة إقامة علاقة إنسانية مع الحرف س في علم الجبر) .

يختصر « بانتوك » المناقشات الحديثة في علم النفس من أجل التوصل إلى طريقة واسعة لفهم الصعوبات : « يؤكد علم النفس الحديث على نشاط وفعالية المجموعة أكثر من تأكيده على السلوك الفردي ، وعلى الشكل الإجمالي أكثر من المنعزل . » كما تذكر « باربارا ووتون » في كتابها (العلم الاجتماعي وعلم الأمراض الاجتماعية) عام (١٩٥٩) « في العلم الاجتماعي الحديث نجد أن الإنسان المنطقي الذي يبتعد عن نظريات المسؤولية الفردية يكون قوياً جداً . »

كل ماتقدم يضيف إلى نظام التقاليد والتوجيهات الاجتماعية الشبيه بالكمبيوتر ، قيداً يتجاوز الحدود القصوى للعرف الاجتماعي الإفريقي . وأعتقد ، أن ردّ فعل الروائي الغربي يختلف كلياً عن ردّ فعل نظيره الإفريقي . لأن تحقيق الانسجام يتم عن طريق وسائل مختلفة كلياً ، ويعتمد على قوانين ومضامين مختلفة لهذه القوانين . قبل تتبع هذا الموضوع اسمحوا لي بتلخيص تحليل « بانتوك » عن الوضع الأوربي ، حيث يستشهد بمخاوف « دي توكويفيل » بأن « العقل البشري سيتقيد بشدة بالإرادة العامة للأكثرية » ، ويوضح مخاوفه الشخصية من التأثيرات السيئة للوسائل الإعلامية مثل الراثي : « ليلة بعد أخرى تقوم مختارات من البرامج التافهة والفارغة بتجديب العواطف وتوحيد وجهات نظر ومواقف الملايين من البشر » . يؤيد هذه الفكرة شاهد آخر مقتبس من كتاب (الوضع البشري) لمؤلفه « حنا أرندت » ١٩٥٨ : (بالرغم من أن الحياة الفردية كانت غارقة فعلاً في خضمّ مسيرة الحياة الكلية للأنواع والقرار الوحيد الفعّال الذي مايزال مطلوباً من الفرد هو أن يُترك هكذا ليتخلى عن فرديته ، أما الذي يبقى وحيداً يشعر بالألم وبمشاكل الحياة ، ويذعن إلى نوع مبهم ، و « ساكن » من السلوك . . . والشيء الذي يمكن تخيله تماماً هو أن العصر الحديث — الذي بدأ بمثل هذا الانفجار غير المتوقع والواعد للطاقة البشرية — يمكن أن ينتهي بأكثر الأشكال التاريخية هلاكاً ، وسلبية عُرفت حتى الآن) .

مرة ثانية ، نرى هذه الميول مُشخصّة في كتابات « د . ه .لورانس » منذ زمن بعيد :

(إن الفتاة التي ستقع في الحب تكون على معرفة مسبقة بكل شيء من الكتب والأفلام . . . فهي تعرف تماماً ماتشعر به عندما يخونها حبيبها

أو زوجها أو عندما تخونه هي : وتعرف تماماً . مامعنى أن تكون زوجة مهجورة ، أو أماً موقرة ،أو جدة غريبة الأطوار . كل هذا وهي في الثامنة عشرة من عمره ا) .

يوحي « بانتوك » في أحد مقالاته الأخيرة بأن نمو تقنية مايسمى « بتيار الوعي » كان أحد أشكال المعارضة الفنية للنزعة العامة في ذلك العصر : « في عالم تزداد فيه الاشتراكية ، والتوحيد ، والتماثل ، يكون الهدف التأكيد على الفردية ، الشيء الشخصي والمجرّد في التجربة . »

في الواقع وجد الفنان المبدع نفسه بشكل طبيعي يعارض الروتين الإداري الذي أخذ يهدم الحياة التي كان يتمناها . كما هو الوضع في البيئة الإفريقية ، يكون الفرد – وغالباً بطل الرواية – في مواجهة مع « المجتمع » . لكن هناك اختلافاً جوهرياً . ففي حين يكون مثل هذا الفرد استثنائياً ونادر الوجود بالنسبة إلى الكاتب الإفريقي المعاصر ، ويملك المجتمع الذي يعارضه هذا الفرد على الأقل كثيراً جداً من الصفات الجيدة والمرغوبة ؛ من ناحية أخرى نجد أن الفرد بالنسبة إلى الكاتب الأوربي وخلال مئات من السنين الماضية ، يشكل نموذجاً لجميع الأفراد ، الذين لايستطيعون أبداً تجنب ظلم الجهاز الاجتماعي ، الذي لايملك بحد ذاته أية مواصفات يمكن لأحد ما أن يحارب من أجلها أو يأمل أن يراها باقية إذا رغب في ذلك . الإمكانيات الوحيدة المتوفرة لبطل الرواية هي الهزيمة المأساوية ، كما حصل مع « جود »و « تيسّا » ؛ أو التأكيد المأساوي كما حصل مع « هايست » في رواية (النصر) ؛ أو محاولة يائسة ضد الفروق لتقوية الروح البشرية والعلاقات الإنسانية ، كما حصل مع « دوروثيا » في رواية (منتصف آذار) . ولكن على النقيض من ذلك ، تتوفر النهاية السعيدة والأبدية لبطل الرواية الإفريقي بالتوصل إلى تسوية

مناسبة مع مجتمعه ، كما حدث مع « جيكوينو » في رواية (حبة قمح) ، ومع « نتاينا » عند نهاية رواية(موت تحت الشمس) ، أو مع « جاغوانانا » في رواية (النهر الفاصل) يسيطر على « واياكي » تحيّز ضيق الأفق ؛ ولكنه لم يقف ضد مجتمعه ككل : بل عوضاً عن ذلك يحاول إصلاح القسمين المختلفين . بينما يبدو « أكونكو » في موته أكثر شجاعة من مجتمعه ، إلاّ أنه في الوقت نفسه أقلّ حكمة من الأكثرية لكونه يفضل المواجهة ذات الهلاك الحتمي على إمكانية التوصل إلى التقدم البنّاء .

اخترت « هاردي » و « جورج إليوت » لكي أوضح موقف الكاتب الغربي بالنسبة إلى شخصيات كليهما لأنها شخصيات رئيسية ، وتقف عند نهايات متناقضة في ردود أفعالها تجاه الوضع المطروح . يبدو « هاردي » متشائماً بينما « جورج إليوت » ، إذا استعملنا عبارتها الخاصة ، تبدو « تحسينيّة » (١) ؛ ولكن كلاً منهما يبدأ من مقدمة منطقية متشابهة ، تفيد بأن الإدراك البشري في نزاع يائس مع مجتمع مستبد لا يملك قوانين أخلاقية حقيقية ، ويؤدي هذا النزاع إلى انفصال الأفراد بعضهم عن بعض . في روايات « هاردي » فشلت الجهود التي تهدف إلى تحقيق الاتصال البشري ؛ أما في روايات « جورج إليوت » فقد نجحت بشكل متقطع ولكن متفائل عبر جهد روحيّ دائم ومتطاب .

إن أسباب هذه العزلة العالمية معروفة ومحددة . فالتصنيع والتمدن ، المعتمدان على الرابطة النقدية ، يؤديان إلى انهيار في الدورة الطبيعية المرتبطة بالأرض ، وبهذا يصبح المجتمع عبارة عن آلة مجردة وزائفة ، مهيأة للسيطرة على جميع الدوافع التي تهدد المصالح المكتسبة ، وليس لتنسيق

١ – من يؤمن بأن العالم ينزع إلى التحسن وبأن في ميسور الإنسان أن يساعد على تحسينه .

الطاقات لمصلحة المجموعة ككل . لا ترتبط البيروقراطية الحديثة بأي نمو جماعي لعامة الناس ؛ ويشعر الفرد بأنه تحت رحمة قوى موضوعية ويكون مدركاً فقط لوجوده الذاتي . عاق « توماس هاردي » في كتابه (يوميات لندن) :

(يبدو أن المدينة لا ترى نفسها . كل فرد يشعر « بنفسه » ، ولكن لا أحد يشعر بالجماعة . . . ليس هناك وعي من أين تأتي الأشياء أو إلى أين تذهب — المهم فقط أنها موجودة) .

إنّ نتيجة هذه العزلة التحرر من الوهم والشكوكية العامة . تضيع جميع الاعتقادات ذات الثقة المشتركة في العناصر الخفية في الحياة ؛ ويمتلىء الفراغ بعقلانية جافة . أصبحت المخاوف العامة والإيمان المشترك الذي يربط الجماعات بعضها مع بعض طوعاً ولهدف ما مخاوف خاصة وساخرة ، أو توكيداً مسعوراً للذات . يقول « هاردي » عن « كلاري » في رواية (تيريزا دوربرفيل) مع أخذ موقفه بعين الاعتبار :

(أصبح حراً تماماً من الكآبة المزمنة التي تسيطر على العروق المتحضرّة مع ضعف الإيمان بقوة الخير) .

يُعتقد أن شعور الانفصال الحزين هذا متعارف عليه بشكل عام من قبل القرّاء ، حتى أن المؤلفين المهتمين لا يشعرون بضرورة توضيح الحالة باختصار ، بل يجسدونها كمجموعة من المعتقدات ضمن التركيب الإجمالي لعملهم ؛ ولكن بامكاننا إجراء بعض المحاولات لتحديد المقاطع الهامة .

يَعتبر « هاردي » ، كأحد القواعد الأساسية في رواياته ، أن القوى الموضوعية تفصل عادة الناس الطيبين بعضهم عن بعض وتقرب الأشرار ، حتى أنّ الإيجابيات الممكنة في الحياة قد تعرضت للإحباط :

(لماذا يتجه غالباً مسار الأحداث لمصلحة الأحسن بهذا الشكل ، كما هو الشأن في أية علاقة بين الرجل السيء والمرأة ، المرأة السيئة والرجل ، أمرٌ لم تفلح آلاف السنين من الفلسفة التحليلية في شرحه لحسّنا المنطقي) .

وهو يرى هذا التشوش كفشل جوهري لما يسميه « الآلية الاجتماعية » وفي مكان آخر « النظام الزائف للأشياء » . ربما كانت خطة الحياة بارعة بشكل كاف إلاّ أن « التنفيذ السيء لهذه الخطة » يؤدي إلى التحريف الحتمي لكل شيء :

(في التنفيذ السيء لخطة الأشياء الحسنة نادراً ما تجلب الدعوة الشخص الناجح ، ونادراً ما يتصادف الرجل الذي يريد أن يحب مع وقت الحب . لا تقول الطبيعة غالباً إلى مخلوقها الضعيف، « انظر ! » في الوقت الذي يمكن أن تؤدي فيه الرؤية إلى حدث مفرح ؛ أو تجيب بكلمة « هنا ! » على صرخة شخص آخر « أين ؟ » حتّى تصبح لعبة الغُمَّيْضيّة لعبة مضجرة ، ومبتذلة . يمكن أن نتساءل فيما إذا كانت هذه المفارقات التاريخية ستنصلح بحدث أفضل عند بلوغ ذروة التقدم البشري ، أو بتداخل أشد قرباً للآلية الاجتماعية من ذلك الذي يزعجنا دائماً ؛ ولكن ينبغي عدم التنبؤ بكمال كهذا ، أو حتّى مجرد التفكير في إمكانية حدوثه . يكفي الآن في الحالة الراهنة ، كما في الملايين من الحالات ، أن ندرك أن النصفين من الكل التام لا يواجه أحدهما الآخر ؛ بل هناك شيء متمم مفقود يتجول دون قيود حول الأرض ينتظر ببلادة تامة حتّى يكون الوقت قد فات . وينتج عن هذا التأخير الأخرق القلق النفسي ، وخيبة الأمل ، والصدمات ، والمصائب والأقدار الغريبة) .

تطمح البشرية كثيراً ولكن دون أمل . تتأمل « يوستاسيا » في كتابها (عودة الفطري) .

(ولكن هل أغالي إذا تمنيت الحصول على ما يدعى بالحيـــاة – والموسيقى ، والشعر ، والعاطفة ، والحرب ، وكل الضربات والخفقات التي تنبض في الشرايين العظمى المنتشرة في العالم ؟ هذا هو شكل حلمي الفني ، ولكني لم أحصل عليه) .

وهي المحاولة نفسها أيضاً تجاه الرابطة البشرية التي تسبب بفشلها جميع أنواع الفشل الأخرى . ولكن لن يُسمح لنا بالتفكير بأن جميع هذه التغييرات والاضطرابات هي ببساطة من أفعال القدر دون أية مساعدة . بل وُضعنا أمام فكرة أن الطريقة الإجمالية التي ينظمها المجتمع تساعد وتحرض القوى السلبية في الكون :

(من الغريب أن طموحه الأول – تجاه التقدم الجامعي – قد كبحته امرأة ، وأن طموحه الثاني – تجاه الإصلاح الأخلاقي – قد كبحته أيضاً امرأة . قال : « هل يجب إيقاع اللوم على النساء ؛ أو على النظام الزائف للأشياء ، الذي يؤدي إلى تحويل النبضات الطبيعية تجاه الجنس إلى شرك وحبالة شيطانية مألوفة لإعاقة أولئك الذين يحاولون التقدم » ؟)

وهكذا يتحدث « هاردي » عن الحياة « كمأزق البقاء حياً » ؛ حيث أن « الآلية الاجتماعية » في تحالف مع الكون ، الذي يُعتبر عدو الإنسان الطبيعي ، وأن الاتصال الحقيقي بين الكائنات البشرية أمر مستحيل . طُرحت هذه العبارة بطريقة مسرحية ، ولكنها تبدو ذات معنى عام ، وتنطبق على جميع الأشخاص :

(ثم رأى بصعوبة للمدة الثانية ، كما رأى مؤخراً عدة مرات ، احتقار « الطبيعة » لعواطف الإنسان الأفضل ، وإهمالها لطموحاته) .

من ناحية أخرى ، ترفض « جورج إليوت » تماماً أن تستسلم لهذا الوضع ، مع أنها تحارب ضده بالذات . وتكمن نقطة بدايتها في إدراك

العزلة . « كان توم ، مثل أي شخص فينا . مقيداً ضمن حدود طبيعته الخاصة » ؛ وقامت شخصيات « جورج إليوت » بمضاعفة هذا الوضع وذلك باستبدال مصالحهم الشخصية بعلاقات حقيقية مع زملائهم .

(لم يكن هنالك بدايات مودّة بينها وبين الفتيات الأخريات . . . لاحظت السيدة « فولكاني » مرة أن الآنسة « هارليث » كانت مغرمة جداً بالنبلاء من القوم ؛ ولكننا نعرف أنها لم تكن كذلك مطلقاً — بل كانت مغرمة فقط بالهالة التي تحيط بهم) .

تعتبر « جورج إليوت » مصدراً للتصريحات العامة ذات قيمة أقل من هاردي . يجب أن نتمعن في اختيارها للشخصيات والمواقف الهامة وذلك لندرك الخطوط الرئيسية لفكرتها . في رواية (منتصف آذار) تعتبر « دوروثيا كازوبون » أكثر الشخصيات مثالية وموضوعية ومع ذلك فشلت بشكل ما في هذه الكلمة من معنى جميع محاولاتها لإقامة علاقة حقيقية مع الشخص الوحيد الذي من المفروض أنه أقرب شخص إليها بملء إرادته واختياره ، ألا وهو زوجها :

(وبوضوح تام في الضوء الباهت رأت عزلتها وعزلة زوجها — كيف سارا متباعدين لهذا كانت مضطرة أن تضعه موضع التقييم) ؛

ترفض « جورج إليوت » النظرة التشاؤمية ، لذا ترى أنه يجب على الرجال والنساء أن يكونوا مثابرين ويقظين ليضمنوا إيجاد فرصة غير مؤكدة لإقامة علاقات يمكن أن تحمل الثمرة بقوة الإرادة والاستجابة القسرية وذلك في ظروف غير واعدة :

(ليس هناك مذهب عام غير قادر على هدر فضيلتنا « إذا » لم يتقيد بالعادة الراسخة لشعور الفرد المباشر تجاه الزملاء الآخرين باعتبارهم أفراداً) .

تشرق الرؤية القائمة ببديل حقيقي وصادق – ولكن دائماً بشرط استمرار وجود الجهد الصحيح ، وليس العكس :

(هناك دائماً هذه « الإمكانية » لكلمة أو لنظرة صادرة من الغريب لإبقاء شعور الأخوة الإنساني حياً) .

بمجرد أن يضعف هذا الجهد ، فان الإطار التقليدي المجتمع يبعدنا عن الاتصال الحقيقي ، وتحلّ محله « الوحدة الخارجية » . وهي مجموعة شكلية من المظاهر السطحية :

(قوة الرموز الخارجية تلك التي تربط حياتنا الفعالة بعضها مع بعض لإقامة وحدة خارجية صابة من أجلنا ، لا يمكن أن تتعرض للاهتزاز من قبل شعورنا المتردد) .

تلخص « جورج إليوت » الخسارة الإجمالية المخيفة للإخلاص في العلاقات البشرية وذلك من خلال تجربة إحدى بطلاتّها ، « رومولا » ، ولكنها ، مثل « هاردي » ، تؤكد بأن هذا ليس مجرى شاذاً للحوادث – بل إنّ معاناة « رومولا » نموذجية أكثر منها استثنائية :

(لا يمكن لأحد عرف ما معنى فَقد الإيمان في صديق كان موضع حب واحترام ، أن يصدق بأن الصدمة يمكن أن تحافظ على إيماننا في الطبيعة الخفية دون اهتزاز . بانهيار الثقة بين الأفراد ينهار أيضاً نبل الحياة البشرية ؛ ونفقد الإيمان بالجانب الطيب من ذاتنا البشرية ، لأن هذا الجانب أيضاً جزءٌ من الطبيعة العامة التي انحطت قيمتها في مخيلتنا ؛ وخمدت جميع النبضات الجميلة في النفس. شعرت « رومولا » بأن الينابيع التي كانت مفعمة بالشفقة عندها قد جفّت تماماً ، وخلفتّها للشكوى الأنانية الجرداء) .

عندما نجد في روايات « جورج إليوت » أن هناك علاقات ارتباط بين أشخاص متنافرين فاننالانشاك للحظة بأسباب هذه العلاقات المشؤرمة . في أفضل الحالات تؤدي قلة الخبرة إلى عزلة الأفراد بعضهم عن البعض الآخر ، ولكن بشكل أكثر عموماً تحدث العزلة بسبب الافتقار المقصود ، والأناني للتعاطف البشري . ترى « جورج إليوت » الأنانية بأنها القوة المأساوية التي تعزز انفصال الأفراد بعضهم عن بعض :

(كان في الوقت الحاضر غير ملم تماماً بالكارثة حتى يتمكن من المشاركة في رثاء الآخرين حيث يكون كل شيء تحت مستوى المأساة ما عدا الأنانية المتقدة عند الشخص المعاني) .

ترى « جورج إليوت » بالتأكيد إمكانية القيام بالرحلة الخطرة من جزيرة إلى أخرى ؛ ولكن تبدأ الشخصيات الرحلة وهي منعزلة ، كل واحد بمفرده ، ومحاطة ضمن الإطار الاجتماعي بالقوى والظروف التي تحاول أن تثنيهم عن القيام بتلك الرحلة القاسية . يظهر ذلك بوضوح في رواية (الطاحونة فوق النهر) في الفصل الذي يحمل اسم « سانت أوغ يطلق الحكم » ، حيث يصف أخلاقية اجتماعية تقوم بربط الإنسانية في صيغ وتحاول استبدال طريقة جاهزة ، وواضحة ، لإطلاق الأحكام على غير الملتزمين ، بطرق أكثر دقة من الصبر والتعاطف :

(يمكن أن تصدر العقوبة عن أي صوت : ولكن أي ولد فقير في زاوية الشارع يكون بهيمياً ، وقاسياً ، ومتوحشاً يمكن أن يوجه لها ضربة : إن المساعدة والشفقة هما بالتأكيد شيئان ضروريان للإنسان المستقيم) .

مرة ثانية :

(جميع أولئك الذين يملكون شعوراً قوياً وواسعاً لديهم كره غريزي

تجاه الأشخاص ذوي المبادىء ؛ لأنهم يدركون مبكراً أنه من الخطأ إحاطة التعقيد الغامض في حياتنا بالمبادىء ، وأنه لكي نقيد أنفسنا ضمن صيغ من هذا النوع يجب أن نقمع جميع الحوافز الدينية والإثارات التي تنبثق كنتيجة لنمو التبصر والتعاطف.ورجل المبادىء هو نموذج عام للعقول التي تنقاد بالقواعد العامة فقط في حكمها الأخلاقي ، معتقدين أن هذه القواعد ستوصلهم إلى العدالة عن طريق أسلوب مُعتَمَد وواضح ، دون الخوف من ممارسة الصبر ، والتمييز ، والتجرد – ودون الاهتمام بضرورة التأكيد لأنفسهم فيما إذا كانوا يملكون البصيرة التي تأتي من تقدير صعب المنال للإغراء ، أو من حياة مشرقة وقوية بشكل كافٍ لتخلق إحساساً واسعاً عند الشخص بكل ما هو إنساني) .

لا نحاول بالطبع أن نوحي بأن المجتمع الغربي في هذه الفترة كان متميزاً في ممارسة مثل هذه الضغوط ؛ بل ينحصر اهتمامنا في موضوع السيطرة التي تفرضها هذه الضغوط والدور الذي تلعبه في أسلوب معين للأفعال وردود الأفعال التي نهتم بها .

في روايات « توماس هاردي » و « جورج إليوت » هناك إشارة واسعة للفشل : أي إخماد شامل للروح يمكن مقارنته في أعمال كثير من المؤلفين المعاصرين الأوربيين وخلفائهم ، ولكن نجده في أعمال قليل من الجيل المعاصر من المؤلفين الأفارقة . يطمح « كليم » ، و « جودّ » ، و « فيلكس هولت» ، و « دوروثيا » ، و « كازوبون » ، و « ليدجات » جميعهم بشكل غير غير ثابت إلى الجودة المثلى ، وينشدون تفاهماً مشتركاً وتضحية ذاتية . ولكن لم ير أحدهم إمكانية للوصول إلى هذه المثالية على الإطلاق . يعتبر « جودّ » أحد النماذج الأصلية ، و « دوروثيا » نموذجاً آخراً . وهي التي تصرخ : « لا أتمكن أبداً من فعل أي شيء أرغب فيه .

ولم أنفذ أية خطة حتى الآن » ، بالرغم من أن جميع خططها غيرية وتبدو ظاهرياً أنها مشاريع عملية لتحسين نصيب الفقير ، وإنعاش المعوقين وإعادة الأشخاص المنعزلين إلى المجموعة مع زملائهم .

إن هدفي الحالي ليس النظر في تحليل « جورج إليوت » للطرق الممكنة للخروج من هذا المأزق ، ولكن لملاحظة أنه بالرغم من كل تفاؤلها فانها ، مثل « هاردي » ، تجد نفسها تخدم مجتمعاً يُعدّ من الناحية الروحية شبيهاً بمجموعة جزرٍ متفرقة بشكل كبير أكثر من كونه شبيهاً بقارة . بما أن كثيراً من مقتبساتي تنتشر في أمكنة مشتركة بين الروائيين الغربيين والأفارقة ، لذا سأعيد تعريف خط المناقشة الدقيق ، الذي يتطلب تحديد اختلاف في التأكيد دون اللجوء إلى المبالغة فيه . في بادىء الأمر سأقوم بتوسيع مجال المراجع بتقديم تلميحات نموذجية ولكن ضئيلة حتماً وتعود إلى بعض الروائيين الآخرين ، وذلك لكوني أشرت في البداية إلى هدف هذه المواضيع باستخدام دراسة « ج ـ هـ ـ بانتوك » كوسيلة للاختبار .

أودّ الإشارة إلى الساعات الطوال التي نقضيها في عقل « بلوم » المنعزل في عمله الأدبي « أليس » ، وإلى المجادلات المتوترة حول أمور تافهة لوصف التحليل الدقيق لموضوع انعدام الإتصالات بين الناس في روايات « هنري جيمس » .

يعتقد « كونراد » ، مثل « جورج إليوت » ، أنه بالإمكان تحقيق الاتصال البشري ، ولكن فقط بعد أن ندرك الهوّة بين الأفراد ونناضل لردمها . نجد في روايات « كونراد » دائماً شخصاً متكرراً يدعى « بالشريك الخفيّ » ، الإنسان المدرك لارتباطاته الأساسية بالإنسانية بعيداً عن ذاته الخاصة ، وهو الفرد الاستثنائي القادر على اتخاذ القفزة تجاه المجموعة . يعتبر « اللوردجيم » النموذج الذي يمثل الذات المنعزلة .

وجزيرة « النصر » صورة عن الانفصال . استبعد « هايست » كل إمكانية للاتصال البشري :

(في هذا الجزء من العالم يتأثر الناس بالمظاهر ، ويدعوننا بالأصدقاء ، كما أتذكر . المظاهر – ماذا أيضاً . ما هو الأفضل الذي تنشده ؟ في الواقع لا يمكنك الحصول على أي شيء أفضل . ولا يمكنك الحصول على أي شيء آخر) .

عندما تغزو الحتمية الجزيرة يدرك « هايست » أخيراً واقع « لينا » ولكن فقط بعد اكتمال مأساوي .

يؤكد « د . هـ . لورانس » على الحاجات المزدوجة والمتضاربة للفرد لأن يكون منفصلاً عن المجموعة ومنغمساً فيها في الوقت نفسه ؛ ولكن عندما لا يتحقق هذا التوازن – كما يحدث نادراً في مثل هذه العلاقات كالعلاقة القائمة بين « بيركن » و « أورسولا » – تكون النتيجة انفصالاً كلياً ومهدِّماً . يتملك « إي . إم . فورستر » هذا الاهتمام حول الحاجة إلى الاتصال بين الناس . في رواية (الطريق إلى الهند) لا يمكن حتى إدراك إمكانية حدوث التقارب بين الفئات العرقية :

(قال الآخر وهو يمسك به بحماس : « لماذا لا يمكننا أن نصبح أصدقاء الآن ؟ هذا ما أريده أنا . وما تريده أنت أيضاً » .

ولكن الحصانين لا يريدان ذلك – لقد انحرفا مبتعدين ؛ والأرض لا تريد ذلك ، فهي تضع الحجارة في طريق الركاب ليمروا رتلاً واحداً ؛ وكذلك المعبد ، والبركة ، والسجن ، والقصر ، والطيور ، والجيفة ، ومنزل الضيوف ، كل تلك الأشياء التي بدت للعيان عندما ظهرت من الهوة ورأت « ماو » في الأسفل : إنهم لا يريدون هذا ، صرخوا بمئات

الأصوات : « لا ، ليس بعد . » ، وقالت أسماء : « لا ، ليس هنا » ؛ في حين نرى أبطال « فورستر » الأوربيين أيضاً على خلاف بعضهم مع بعض . في رواية « غراهام غرين » (لبّ الأشياء (يكون البطل على علاقة حقيقية مع شخصين اثنين فقط — خادمه ، الذي يلوم نفسه لموته ، والفتاة الشابة ، التي ينتحر بسببها . في رواية (القضية الخامدة) يصل « كيري » إلى الحد الأقصى للعزلة الروحية .

يلخص شعر « ت . س إليوت » حتى قصيدة « الأرض المفقودة » الضياع الكامل للتماسك الاجتماعي في مجتمع ما عند مستوى الشعور والتفاهم الإنساني الحقيقيين ، مجتمع يجتاز بصعوبة الساعات والأيام المليئة بالضجر ، حيث ينعزل كل فرد في القسم الخاص به .

حتى الآن ، ومن أجل تحقيق الترابط المنطقي ، حصرت اهتمامي بالمؤلفين الذين ينتمون إلى « انجلترا » و « إيرلندا » . يبحث « دستويفسكي » في موضوع الجريمة ، باعتبارها تمثل العزلة الكاملة ، وتعتبر رواية (الجريمة والعقاب) تجربة مدروسة في كشف أبعاد العقل البشري المنعزل . ولا يغيب عن مخيلتنا في هذه المناقشة ذكر رواية (الأبله) ، التي يتعرض فيها الأمير للسخرية ويُلَقّب بالأبله لأنه يملك أفكاراً واضطرابات حول إقامة علاقات بشرية . في دراسة رواية (آنا كارنينا) ، ليس السؤال المهم هو هل تقوم المجتمعات الأخرى على حدٍ سواء باستهجان بعض الأعمال المعينة ، بل لماذا يقوم كاتب مشهور باختيار شخصية منفّرة ، في بعض الحالات ، لتكون شخصية نموذجية وهامة . يمكن طرح السؤال نفسه حول رواية (السيدة بوفاري) . وباستطاعتنا مقارنة طريقة تقديم الوضع المختلف في كل من الروايتين بشكل معبر مع الوضع في رواية (جاغوانانا) .

والتي لا تعتبر بطلتها « غريبة » عن محيطها بأي معنى مألوف لهذه الكلمة . أصبح الغريب في رواية « كامو » شخصاً نموذجياً لجيل كامل ، ومظهراً مكتملا للحضارة . ينطبق الكلام نفسه على روايات العديد من المؤلفين ، أمثال : « تشيخوف » ، « إيبسن » ، « يونيسكو » ، « أرثر ميللر » . « صاموئيل بيكت » ، « سارتر » ؛ « فولكنر » ، « ريتشاردوايت » ، « جيمس بالدوين » — قائمة طويلة لا تنتهي .

هل يجد المؤلفون الأفارقة أنفسهم في عُرف مشابه المعتقدات الأساسية حول العلاقات البشرية ضمن المجتمع ؟ مرة ثانية ، أقول أن المقاطع المقتبسة من عدد من المؤلفين يمكن أن توضح فقط ما أعتبره اختلافاً هاماً للتأكيد ، يجب وضعه بعين الاعتبار في أية مناقشة جادّة عن الأدب الإفريقي إذا لم يرغب بالنظر إليه عبر نظارات زائفة .

قبل كل شيء يجب أن أعرّف حدود هذا الاختلاف بشكل أكثر دقة . يمكن أن يجد الكاتب نفسه (بالمشاركة مع الفنانين المبدعين الآخرين) غريباً في أي مجتمع كان ، هذا لا يكمن الاختلاف هنا . بشكل مماثل ، يمكن لشخصيات رئيسية عند أي كاتب أن تميل لتكون شخصيات استثنائية ضمن محيطها الخاص ، بينما تكون في ظروف شديدة ونموذجية بعض الشيء في آن واحد ، لهذا لا تحدد هذه العوامل أي اختلاف بين الحضارتين . من ناحية ثانية ، إن العزلة التي يعيشها أبطال الرواية الغربية هي التي تجعل منهم نموذجيين أو مثاليين ، بينما في الرواية الإفريقية فان نزلة البطل هي التي تجعل منه استثنائياً . المشكلة التي تواجه بطل الرواية الغربية هي كيف يقترب أكثر من الكائنات الحية الأخرى ؛ أما المشكلة التي تواجه بطل الرواية الإفرنقية فهي كيف يدافع عن وجهة النظر

الفردية دون أن يصبح منبوذاً تماماً عن مجتمعه . إن المجتمع الإفريقي الذي يرفض الأفراد الشاذين هو بحد ذاته مزيج من أشخاص اتفقوا على الالتزام بتقاليد معينة من أجل المصلحة العامة. أما المجتمع الغربي فهو آلة ، ينفر منها جميع الأفراد لذا فالعزلة شيء مشترك بينهم . هكذا في الأدب القصصي الغربي المعاصر يعتبر الروائي بطله شخصية نموذجية وذلك بفضل عزلته ، ويمكن اعتباره نموذجياً فقط في طريقة تفاعله مع عزلته — التي ربما تكون بشكل مأساوي ، أو مريب ؛ في حين يعتبر هذا النوع من الانفصال جزءاً لا يتجزأ من فردية الشخصية في العديد من الأعمال الإفريقية الأدبية ، أو على الأقل يوسم الشخص بالقصور التمدني .

ليست فكرة إدراك الأفراد لانفصالهم أو وحدتهم أو عدم إدراكهم لها الفكرة الرئيسية في الرواية . ففي الحالة الأولى يرى الكاتب مجتمعه مجزءاً دائماً ، وهو يعتمد على جزء أو أكثر من هذه الأشياء كواسطته لتوضيح جهودهم التي يبذلونها لتحقيق الترابط ؛ أما في الحالة الأخرى يرى الكاتب جسم المجتمع سليماً وموحداً ، لهذا يكون الغريب حزيناً ، وغالباً مع إمكانية وجود استثناء مأساوي ، ويحاول بيأس الدفاع عن نفسه في مكان تكون فيه الفردية شيئاً غريباً وغير مرغوب . ولا يمكن لأي نوع من الأبطال أن يختار موضعه الأساسي ؛ فأحدهم يجد نفسه في مجتمع مفكك وهو بطبيعته ينشد العلاقات البشرية الحقيقية . والآخر قُدّر عليه أن يعيش بين فئة متآلفة بقناعة معينة ولكنه يجد نفسه قلقاً بينهم .

مهما بلغت قيمة قوى التفسخ والانحلال في إفريقيا ، فما يزال هناك تركيب متين للمجتمع تشكل الأغلبية بادراكها الكامل جزءاً منه وتساهم فيه . الآن فقط تبدأ الآلية الاجتماعية بالتواجد بعيدة عن الأفراد الذين

يؤلفون المجتمع (لا أشير إلى إفريقيا الجنوبية) . لهذا فان أي كاتب مثل « نجوجي » وهو يوقب حدث البداية هذا ، يمكن أن يقف بعيداً مثل المتنبىء الاجتماعي ليحذر من حماقة اتباع طريق الغرب تجاه تجريد التركيب الجماعي من الإنسانية ؛ ويتساءل فيما إذا كانت إفريقيا المتجددة بسرعة لا تستطيع أن تجد طريقاً جديداً للخروج من المآزق التي يفشيها الغرب . ولكن يبدو لي أن « نجوجي » هو أحد المؤلفين الأفارقة الأكثر تعقيداً تجاه هذا الموضوع برمته ، وصاحب أكثر المواقف البنّاءة ، وسأعود إلى مناقشة مؤلفاته في نهاية هذا الفصل .

في وسط الشبكة المحكمة لجماعة متماسكة تتلخص المشكلة التي تواجه الكائن الحي المبدع ، والمدرك ذاتياً ، والحساس في كيفية فصل نفسه بشكل كافٍ عن مجموعته ليتمكن من الدفاع عن فرديته . من المحتمل أن ينحجب الفرد نتيجة المواقف الملحّة للجماعة والتي يتشارك فيها الآخرون بارادتهم الكاملة ؛ عندها يكون العصيان ملاذه الوحيد . يتعرض « أوبي أكونكو » الذي يعيش في عالمين لتوترات مماثلة ، ولكونه تحرر بالثقافة ، يكتشف العزلة الناجمة عن كونه حراً وينشد إعادة إقامة علاقة مع مجتمعه دون أن يفقد استقلاليته الشخصية ، وهذه ليست دائماً تسوية سهلة على الإطلاق .

في رواية (الأشياء تتداعى) يواجه « أكونكو » قدره عند نقطة التحول في مجتمع بدأ لتوه يهدر أسلوبه الموّحد . لا يُعتبر « أشيبي » من المؤلفين الذين يستسلمون للعاطفة أو يبالغون في تبسيط الحياة التقليدية : توضح رواية (الأشياء تتداعى) وجود أساليب الاكتسابية والأشكال المفرطة لتوكيد الذات في القرية . سابقاً ، وقبل أية مواجهة مع الرجل

الأبيض ، يُظهر « أكونكو » نفسه بأنه شخص مستقل ومتفوق في مجتمعه . في حين كان أفراد عشيرته يطرونه على طموحاته الأكثر اعتدالاً ، إلاّ أنهم لم يتباطؤوا أبداً في انتقاده على مغالاته وانحرافاته ، وعملوا على حثّه للاستجابة للقيود والتوقعات الاجتماعية المقبولة على وجه التعميم . يمكن النظر إلى سير عملية التداعي على أنها تجزيء إلى مجموعات وليس وحدات فردية ، حيث أن « نوي » قد استغرق بطريقة قابلة للجدل في أسلوب اجتماعي جديد يدين بتماسكه إلى السلف الوثنيين أكثر ما يدين إلى واحد أو اثنين من المبشرين البيض وقليل من المهتدين المدربين الذين لا ينتمون إلى قبيلة معينة . يدور موضوع الكتاب في الواقع حول أفراد قبيلة كانوا في البداية ، كما قال عنهم « إيغبوج هيفو » في مقدمته: « يفكرون، ويتكلمون كشخص واحد،ويتشاركون بادراك وسلوك جماعي ».خلال مجرى أحداث الرواية نجد تعبيراً عن الخوف من أن يتجزأ المجتمع في الحال نتيجة استغلال القوى الخارجية للجيل الجديد . يقول أحد كبار أعضاء قبيلة « يومونا » : « أخاف عليكم أيها الجيل الجديد ، لأنكم لا تفهمون مدى قوة صلة القرابة . ولا تعرفون ما معنى أن تتكلموا جميعاً بصوت واحد » .

من ناحية ثانية ، يبدو أن شعور « أكونكو » بالغيرية ، أمرٌ مميزٌ بالنسبة لذاته ، وليس نتيجة ثانوية للشعور الجماعي . يقول « جير الدمور » : « بالرغم من أن « أكونكو » يهيمن على موضوع الرواية ، إلاّ أنه يظهر للقراء كشخصية مأساوية أكثر منها نموذجية . تجاوز شعورنا بالحياة الريفية بشكل عام حدّه عبر سرد « أشيبي » الجامح للطقوس ، والاحتفالات والشعائر الدينية اليومية في القرية . » وقد وُصفت لنا الحاجة

النفسية التي شعر بها « أكونكو » لتأكيد ذاته بدقة . وانبثق شعوره الأخير بالاحتجاج دون الاعتبار لشعور الأغلبية لأن المجتمع قررّ أن يتكيفّ مع الوضع الجديد بدلاً من مقاومة التغيير . إن الكلمات الدقيقة التي يستعملها « أكونكو » في حديثه مع صديقه الحميم ، « أوبيركا »، حول «.إيفونفان » عند نقطة الإثارة في الرواية ذات أهمية كبيرة : « لا أعير اهتماماً لتصرفه « معك » . فأنا أحتقره وأحتقر أولئك الذين يستمعون له . سأحارب بمفردي إذا اخترتُ ذلك . » الكلمات الحاسمة للفرد الذي اختار أن لا يخضع مع الأغلبية : « سأحارب بمفردي إذا اخترتُ ذلك » . لأننا نرى هذا الموقف غير نموذجي (بدلاً من كونه مثالياً بالنسبة للميزان الإجمالي الذي من المحتمل أن يتعرض له جميع الأشخاص) . لذا أشعر أنه يمكن اعتبار خاتمة الكتاب كملحمة أو بطولة في مفهومها أكثر من كونها مأساة ، وسأعود إلى هذه الفكرة في الفصل الثالث .

تبحث رواية (سهم الإله) في حدود القوة الفردية ضمن نظام يسيطر عليه التقليد العرفي :

(إذا رفض أن يحدد اليوم فلن يكون هناك احتفال — ولا زراعة ولا حصاد . ولكن أيمكنه أن يرفض ؟ لم يسبق لأي رئيس للكهنة أن رفض من قبل . لهذا لا يمكن أن يحصل ذلك . لن يتجرأ . . . . ما يزال عقله يصرّ على محاولة النظر بتمعن في طبيعة القوة . ما هذا النوع من القوة إذا كان كل شخص يعرف أنها لن تُستعمل أبداً ؟)

إنّ العيب الوحيد الذي تذكره والدة « إزولو » عن زوجها هو أنه أراد أن يحيط نفسه بالرجال المؤيدين له دون مناقشة : « لقد نسيّ قول القدماء إنه إذا أراد الإنسان أن يبحث عن صديق يشابهه كلياً في تصرفاته فانه سيعيش في عزلة تامة » . مهما كانت ماكرة تلك الأفكار التي تراوغه

بأن يدع ابنه يلتقط تعاليم الدين الجديد ، ولكن عندما أوصلته هذه الخطة إلى خصام مباشر مع « أكويبو » ، يستجيب « إزولو » كرجل اعتاد أن يقف بمفرده ، بعيداً عن أقرانه :

(« ولكن إذا أرسلت ابنك لمشاركة الغرباء في تدنيس الأرض فانك ستبقى وحدك . يمكنك أن تذهب وتضع إشارة على ذلك الحائط لكي تذكرك بما قلته لك » .

« ولكن من يتكلم عندما تتدنس أراضي قبيلة « أوموارو »، أنت أم أنا ؟ » ارتسمت على فم « إزولو » ابتسامة وقحة . أما بالنسبة لبقائي وحيداً ، ألا تظن بأن هذا الأمر أصبح مألوفاً لديّ الآن كما هي الأجسام الميتة مألوفة للتراب ؟ ») .

يبدو واضحاً أن عزلة « إزولو » ، سواء اعتبرناها حادثة محتومة أو محددة ذاتياً ، فانها شيء خاص بالنسبة لذاته وتُقصيه جانباً . وقد توضحت المواجهة الفعلية عندما تمّ احتجازه من قبل الرجل الأبيض :

(في هذه الفترة كان نزاعه الفعلي مع أبناء جنسه وكان الرجل الأبيض ، دون أن يعلم ذلك ، حليفه . كلما طالت فترة وجوده في « أكبري » ازدادت شكواه وذريعته من أجل القتال) .

لذا عندما يغادر سجنه يعاهد نفسه : « سأذهب إلى قريتي لأتحدى جميع أولئك الذين كانوا يرفعون أصابعهم في وجهي » . إن « إزولو » على خلاف مع أعضاء قريته المتحدين ، وليس مع حكومة مثالية . وحتى بعد أن حذّره إلهه بأنه لا يحق له استعمال دينه ليشن معاركه الشخصية — « أقول من أخبرك أن هذه هي معركتك الخاصة التي بامكانك جعلها مناسبة لك ؟ » — ولكن ما يزال « إزولو » يرفض نصيحة المسنين

له بأن ينسى الكره والبغض « ويكون رئيساً لعشرة أشخاص من قومه » . وعندما هلك ، رأت المجموعة أن هذا هو الحكم العادل للشخص الذي يعارض روح قبيلته ، وذلك إثباتاً منهم لرسالة حضارتهم :

(بالنسبة لهم كان الموضوع بسيطاً . وقف إلههم بجانبهم ضد كاهنه الطموح والعنيد وبهذا أيدّ حكمة الأجداد — التي تقول إنه مهما بلغت عظمة الرجل لن يكون أعظم من قومه ؛ وإن أي رجل لا يمكنه أن يربح الحكم ضد قبيلته) .

يقوم « إزولو » بتسهيل الأمر للنصرانية لتشدد قبضتها على المجموعة وذلك باضعاف موقف إلهه في وقت حرج وصعب . ومن المحتمل أن مقاومة « أكونكو » المزمنة للقوة الجديدة كانت مخطئة على حد سواء كوسيلة لإبقاء النظام القديم . لا يهمنا إذا كان هؤلاء الأفراد يقومون بعمل فعّال نيابة عن طريقة راسخة للحياة في الذهن أو أن القبيلة كانت مذعنة بضعف للقوى الجديدة . ينحصر اهتمام « أشيبي » بهذه الكتب ليسيطر على الموضوع وليس ليطلق الأحكام . ينطبق الكلام نفسه على رواية (لا راحة بعد الآن) .

يدرك « أوبي » تماماً أنه انسلخ عن مجتمعه بسبب تجاربه المعقدة وهذا الإدراك مرير بالنسبة له :

(« أنت تعرف ما هو موجود في الكتب ، ولكن هذا الموضوع لا علاقة له بالكتب . هل تعرف ما معنى كلمه مُومس ؟ ولكن أنى لك أن تعرف ؟ » بذلك السؤال القصير وَضحّ في الواقع أن التربية التبشرية التي تلقاها « أو بي » بالاضافة إلى الثقافة الأوربية جعلت منه غريباً في بلده — وهذه أكثر الكلمات المؤلمة التي يمكن أن تُقال « لأوبي ») .

ولكنه يدرك أيضاً أنه ليس من العدل أن يُتَوقع منه التخلي عن هذه الفوائد التي أهلّته تماماً لتجعل منه شخصاً مختلفاً :

(اعترف « أوبي » أن قومه يملكون قوة « عظيمة » . ولكن الأمر الذي لم يدركوه هو أنهم ، لكونهم بذلوا الكثير من الدموع والعرق ليجعلوا أحد أقربائهم ينتمي إلى النخبة الراقية ، كان عليهم أن يبقوه هناك . ولأنهم جعلوا منه عضواً في نادٍ راقٍ حيث يحيّ الأعضاء بعضهم بعضاً بعبارة : « كيف حال السيارة ؟ » فهل يتوقعون منه أن يستدير ويجيب : « أنا آسف ولكن السيارة غير صالحة للعمل . . . ؟ »)

تَعتبر قبيلة « يوموفيا » أن ثقافة « أوبي » : « استثمارٌ يجب أن يعطي أرباحاً ضخمة » وأنّ « أوبي » نفسه « ملكية نفيسة » . لذلك يُصابون بالهلع عندما يطالب بالحقوق الشخصية الفردية :

(لن أستمع إليك بعد الآن . وأسحب طلبي . . . إياك أن تتجرأ وتتدخل في شؤوني ثانية . وإذا كان هذا هو سبب اجتماعنا . . . فالك أن تقطع ساقي الاثنتين إذا وجدتني هنا ثانية) .

إنّ اعتقاد « أوبي » بأنه « يمكنني التصرف معهم » يثبت خطأه . ولكن عندما يحصل الانهيار يستجمعون الصفوف معه كما كانوا سيفعلون مع أي فرد منهم ، مبينين أنهم لن يدعوا الأشياء تتداعى بشكل نهائي في المدينة :

(كان ، دون شك ، شاباً أحمق وعنيداً . ولكن ليس هذا وقت البحث في ذلك . علينا أولاً أن نطرد الثعلب بعيداً ؛ ثم نحذر الدجاج من خطر التجول في الدغل) .

يسيطر « أشيبي » على الوضع المتناقض الذي يجد الشاب الإفريقي

المثقف نفسه فيه . تلقى « أوبي » التدريب المناسب ليصبح غريباً عن مجتمعه ، ورجلاً مستقلاً بنفسه . ثم طُلبَ منه فيما بعد أن يفكر ويشعر ويتصرف مثل أي شخص مطلع على الأمور الداخلية وتخضع إرادته عن طيب نفس للضغوط الاجتماعية المشتركة . يبدو هذا العمل محرجاً في أوسع مواضيعه التي تورطت فيها لهذا اخترته للتحليل التفصيلي لاحقاً .

تعتبر رواية (رجل من الشعب) رواية « هزلية » . فمن المعروف أن النزعات المعاصرة هي نزعات متفسخة يمكن مقاومتها : تصمم « السيدة نانغا » أن يزور أولادها القرية في فترات منتظمة :

(« ألا ترى أنهم لا يكادون يتكلمون لغتنا ؟ إطرح عليهم بعض الأسئلة بلغة قومنا وسيجيبون عليها باللغة الإنجليزية . الصغير « ميكا » ينادي أمي « بالمرأة القذرة ») .

ولكن الكتاب يهتم بشكل رئيسي بالمحاولة الساخرة التي يقوم بها الانتهازيون السياسيون لاستغلال تعاليم الوحدة لخدمة أغراضهم الخاصة :

(حتى يوم البارحة كنا جميعاً نقف تحت المطر . ثم قام حفنة من بيننا — الأذكياء وذوو الحظ الكبير — بتسلق المأوى الوحيد الذي تركه حكامنا السابقون ، وتولوا أمر السلطة فيه وحجزوا أنفسهم بداخله . وسعوا من مكانهم هذا إلى إقناع البقية عبر عدد من المكبرات الصوتية ، بأن المرحلة الأولى من النضال قد تمت بنجاح وأن المرحلة الثانية — توسيع رقعة وطننا — هي المرحلة الأكثر أهمية وتتطلب استراتيجية جديدة ومبتكرة ؛ وهي تستدعي توقف جميع الخلافات وأن يتكلم الناس بصوت واحد وأن مزيداً من الإنشقاق والخلاف خارج باب المأوى سيؤدي إلى إفساد وتهديم البيت بأكمله) .

يعلق « وول سوينكا » على الوضع المشابه في رواية (حصاد كونجي) وذلك في جوانب مهمة . في رواية « أشيبي » نجد أن ردّ الفعل العام واقعيّ ولكن بطريقة جافة :

(اعتنق الفكرة (دون التعبير عنها بكثير من الكلمات) التي تفيد بأن الإنفجار الرئيسي للعمل السياسي كان مكسباً شخصياً ، هذه الفكرة التي ، يمكن القول ، إنها كانت أكثر انسجاماً في مضمونها مع اتجاه الشعور العام في البلد وليس مع النخبة المثقفة أمثالي أنا وماكس) .

لا تتركز السخرية فقط على « نانجا » ، الانتهازي الكبير ، بل أيضاً على « المثقف » « أوديللي » ، الانتهازي الصغير الذي التحق بالسياسة لينتقم لضغينة شخصية دون أن يكون لديه فكرة كافية عن القوى التي يلعب بها .

يعبّر « أشيبي » عن نظرية هامة تفيد بأن هناك حدوداً معينة لا يمكن للإرادة الجماعية أن تحقق من ورائها أي هدف — والبرهان على صحة هذه النظرية انهيار الديمقراطية الحقيقية عندما تحاول أن تحقق وجودها ضمن وحدات أكبر من الولايات اليونانية . لقد تطورت هذه الفكرة من خلال مثلٍ متكرر :

(فيما بعد تأملت كثيراً في ذلك المثل ، في الإنسان الذي يسرق حتى ينتبه إليه المالك أخيراً . لم يكن هناك إدانة أكبر بين قومنا . ليست المسألة أن تكون كأس الإنسان ملأى . فقد تكون ملأى ولكنه لا يكون حكيماً . ولكن يأتي وقت يعرف فيه المالك كل شيء ، والمالك ، كما اكتشفت ، تجسيد لإرادة الشعب) :

ولكن تنهار القوانين في الأمة الحديثة ، التي تكون كبيرة جداً :

(لقد صدمتني كلمات والدي لأنها كانت الكلمات نفسها التي قالها سكان « آناتا » عن « جوزيا » ، التاجر البغيض .. في حالتهم فقط يكون للكلمات معنى . المالك هو القرية . وللقرية عقل تفكر به ؛ يمكنها أن تقول لا لمن يريد أن يدنس الأرض . ولكن في قضايا الأمة ليس هناك مالك ، واصبحت قوانين القرية عديمة التأثير . لقد ثُئِر « لماكس » ليس من قبل الإرادة الجماعية للقوم بل من قِبَل المرأة الوحيدة التي أحبته . ولو طلبت روحه للثأر من الناس فانها كانت ستنتظر طويلاً) .

لهذا من الواضح أن « أشيب » يقدم شيئاً جديداً في رواية (رجل من الشعب) . فهو يكتشف الوضع في ولاية إفريقية حديثة تسير في طريق الانفصال الكلي عن ماضيها ؛ والنتيجة دخول البلد في عصر المواجهة بين الفرد المنعزل والإدارة الميكانيكية ، كما كنّا نكتشف برفقة بعض الروائيين الأوربيين ، حيث وجدنا أن أهم اختلاف يكمن في رواية (رجل من الشعب) ؛ وهو الوضع الجديد ، الذي بدأ يبزغ لتوه في حياة بطل الرواية ، وليس عبارة عن مشكلة موروثة يمكن أن تؤخذ تقريباً كأمر بدهي .

كما قلت سابقاً ، هناك أرضية مشتركة بين الروائيين الأفارقة والغربيين ، لأن كليهما يهتم بالتجربة الإنسانية . لا أريد أن أبالغ ، في محاولتي لتعريف الاختلاف الهام بينهما ، بالرغم من أهمية هذا الفارق ، إلا أنه من السهل تجاهله بوجود عدد من السمات المشتركة ، ولكن لا يسمح المجال هنا إلا بنظرة مختصرة فقط لعدد من المؤلفين الآخرين ، من أجل إدراك العناصر التي تهمنا هنا ، يجب إعادة النظر في المقتبسات التالية بشكل اختياري لتمييز المناسب منها مباشرة .

تبدو قوة المعتقدات والمواقف السالفة بشكل واضح جداً . تذكرنا بداية رواية (للظل المهمين) بقلم « ايجسون كايرا » بنظرة المجموعة :

(بالنسبة للكبار ، أولئك المتأثرين بالتقاليد ، والضعفاء تجاه مواجهة المغالطة العَرَضية للتقاليد ، لا يمكنهم في عالمهم هذا إهمال أي شيء بمجرد هزّة لا مبالية من الأكتاف ، لأن الكون المنتظم لا يروي طرائف ، وموت الشمس يدل فقط على موت زعيمهم أو أي شخص ينتمي إلى تلك الأنواع البشرية النادرة والتي تدعى العظماء) .

يوضح الكاتب « إلكي آمادي » في روايته (الخليلة) الشكل الكامل للمناقشة التي أطرحها بطريقة أكثر عمقاً . وكذلك هناك تعريف واضح لأساليب السلوك ضمن القبيلة :

(اشتهرت قرية « أموكاخي » بحضارتها ، ولياقتها الاجتماعية ، وذوقها الرفيع . حيث تُواجَهُ المشاعر المفرطة والتعصبية تجاه أي شيء بالاستنكار وحتى أنها توصف بالجنون . وأي شخص لا يمكنه السيطرة على مشاعره يعتبر متأثراً بغريزته بشكل مفرط . كثيراً ما أكد « أنيكا » هذا الشيء ، كما حدث مع « أهورول » . حتى الحب والجنس وُضِعا في مكانيهما المناسبين . إذا لم تتمكن امرأة ما من الزواج من أحد الرجال فانها تستطيع دائماً الزواج من آخر . لم يُسمع بعد بامرأة تخطط بروية لاصطياد رجل) .

إن مقارنة هذا المقطع مع الفصل الأول من رواية (كبرياء وهوى) من شأنه أن ينير الطريق لنا للحصول على مقدمات منطقية متشابهة ونهايات متناقضة بعض الشيء . نجد « إيهوما » على استعداد لتعديل عواطفها وجعلها مطابقة مع عادات مجتمعها :

(كان ذاك عالم « إيهوما » وهي تتصرف بشكل أقرب إلى النموذج . لعب والد « إيكويم » دوره وبحماسة فائقة أيضاً ؛ بدا « إيكويم » مطيعاً ؛ وأثبتت « أهورول » أنها إنسانة جيدة ؛ لها ملء الحرية في تجنب اتباع السلوك الذي من المحتمل أن يفسد هذا الوضع الكامل . فهي تملك فرصتها ولا يمكنها القيام بأي شيء إذا كانت الآلهة قاسية معها قليلاً . فشغلت نفسها بمهمة تحويل تفكيرها عما قد حدث سابقاً) .

شخص واحد فقط يرفض أن يوافق على هذه القيود التقليدية ، وهو ذلك الشاب المدلل ، والجذاب ، والهادىء « إيكويم » ، إنه قراره لمنحرف بأن يتبع قلبه مع احتقار جميع الآداب الاجتماعية هو الذي يرسم القصة عبر السطور المُصاغة سابقاً :

(« أقول لك إنه لشيء بغيض أن تفسخ الخطوبة بهذا الشكل . لم نسمع بهذا من قبل . ولن تجد شخصاً يؤيدك في تصرفاتك هذا ») .

غاص قلب « إيكويم » من الألم . وسيطرعليه شعور مُمرض . بالطبع ، كان والده على حق . والأسوأ ، أن التقاليد كانت ضده بلا جدال ومجرد فكرة مقاومتهاتبعث في نفسه الارتياح . ستكون أخباراً مثيرة في القرية . ثم خطرت « إيهوما»في باله . فجأة اختفى والده من أمامه . ووقفت « إيهوما » مكانه وعلى وجهها ابتسامة حزينة ، ويومض في عينيها شعور عميق . جاشت عواطفه وومضت عيناه ببريق لامع) .

يقف « إيكويم » بمفرده . وتقف أسرته متحدة ضده . يتواجد باستمرار موضوع العالم المجزأ في الرواية . ويوضحه « أويونو » في رواية (فتى المنزل) :

(قال « باكلو » : « هناك عالمان ، عالمنا هو عالم الاحترام والغموض

والسحر . أما عالمهم فيضيع كل شيء في ضوء النهار : حتى الأشياء التي لا تستحق الذكر . . . حسناً يجب أن نعتاد على ذلك . . . ») .

وهكذا ، يمكن أن يجد الفرد نفسه ، مثل أوبي ، ممزقاً بين مجتمع متناسق يشكل خلفية ذلك الفرد وأجزاء أخرى من طبيعته المتطورة بفضل الثقافة والوضع الاجتماعي ، كما هو الشأن أيضاً مع عدد من أبطال « مونغوبيتي » اليافعين . يصبح « ميدزا » بالتدريج أقل انفصالاً عن بيئته الأولى ، مع أنه لم يتمكن أبداً من الانسجام مع « كالا » بعد أن تلقى ثقافته في المدينة ؛ في حين كان « كالا » ، من جانبه ، بعيداً جداً عن التداعي في وحدات منعزلة . يوحي « بيتي » في روايتيه الرئيسيتين أنه إذا أصبح المبشّر شخصاً منعزلاً ، فالسبب الأول في ذلك يعود إلى فشله بأن يتصل بالجزء الرئيسي من الحضارة الإفريقية ؛ لدينا أمل كبير عند نهاية رواية (مسيح بومبا المسكين) بعدم تثبيت « دنيس » بشكل دائم . ويعود الملك « لازاروس » إلى رفاهية تعدد الزوجات وإعادة بناء مجتمعه .

يمكن أن يُسيّر الفرد إلى نقطة التخلي عن جذوره كلياً ، كما يفعل زوج « لاوينو » :

يحتقر رقصات « أ كولي »
ويتبنى أفكاراً حمقاء
بأن رقصات قومه
خاطئة ،
وخاطئة إلى حد الهلاك .

ولكن لم يخطر إطلاقاً على بال مغنية قرية « أكوت » بأنها هي نفسها ستعتبر كائناً منعزلاً ومنفصلاً عن الناس :

في قريتنا
عندما يذهب أحدنا
في رحلة طويلة .
وعندما يكون هناك صيد
أو عزق مشترك في الأرض
يستيقظ الناس باكراً .

وأيضاً ،

أهالي « أكولي » لا يحددون
يوماً خاصاً
للمرح ؛
عندما تحل مصيبة بالأسرة
يجتمع رجال القبيلة
ويقدمون الأضاحي
إلى الأجداد .

حتى أن « أكول » لا يبالي بالأقرباء المقربين :

عندما تأتي
والدته لزيارته ،

يغلق « أكول » الأبواب
ويقول
إن لديه اجتماعاً هاماً
في المدينة !

بينما أبعدته الالتزامات السياسية عن أخيه :

لا يدخل « أكول »
منزل أخيه .
سوف تظن
أن هناك ثاراً بينهما
لم يتم تسويته بعد .

من ناحية أخرى ، ما تزال « لاوينو » وقومها يحترمون أجداد « أكول » :

كان جدك كالثور الضخم بين الرجال
وبالرغم من أنه مات منذ فترة طويلة
إلا أن اسمه ما يزال يدويّ كما يدوي البوق .
وما يزال يتردد
في أنحاء الأرض .

تلخص « لاوينو » مجمل الوضع بسؤال واحد موّجه إلى « أكول » :
أنا لا أفهم

أساليب الغرباء في الحياة
ولكني لا أحتقر عاداتهم .
لماذا تحتقر أنت عاداتك ؟

يقطع « أكول » نفسه عن حياة المجموعة الغنية والتي تشارك فيها « لاوينو » .

في الطرف الآخر يمكن للمجتمع الإفريقي أن يعيد الذات المفقودة من المنفى البشري ، كما يفعل مع « كلارنس » في رواية (تألق الملاك) . لأن « كلارنس » يقول نعم ، يمكن إذاً أن يصبح مقبولاً في مجتمعه : بالرغم من عدم كفاءته في أمور كثيرة ، إلا أنه استطاع أن يجد له مكاناً في هـذا العالم الواسـع . ليس من المصـادفة أن يختار « لايّ » « كلارنس » ، الأوربي ، ليكون نموذجاً للرجل المنعزل ، ولا من الغرابة أن يكون المجتمع الذي يتحتّم عليه الانسجام معه مجتمعاً إفريقياً .

لرواية « وول سوينكا » (المفسرون) أهمية خاصة . بالرغم من وجود اضطرابات داخلية متنوعة بين الشخصيات الرئيسية ، وهم عبارة عن مجموعة ممزوجة من النيجيريين ، إلا أنهم تمكنوا من تحطيم الحواجز فيما بينهم . مع أنهم يجتمعون مصادفة ، ثم يبتعدون في النهاية ، ويواجهون في تلك الفترة شقاقات داخلية خطيرة ، ولكنهم عندما يجتمعون يكون بعضهم مع بعض فعلاً : لقد تمكنوا من إيجاد نوع من الصلات فيما بينهم .

في المسرحية القصيرة البارعة للكاتبة « إيلفانيا زيريمو » ذات الفصل الواحد والتي تدعى (البقاء مع موكاسا) يُصدم الزوج بعلاقة حقيقية مع

زوجته وذلك بعد نظرة مفاجئة إلى وضع العزلة البرجوازية القائم بين زوجين في الجوار : ويدرك الآن أنه كثير الشبه بالانفصال الذي سمح له بأن ينمو في منزله . تُصوّر المسرحية هروباً ، وليس خضوعاً . وإن التنظيم ذا التسلسل الهرمي لقبيلة « باثماندا » (ولعدد قليل جداً من القبائل الأخرى) بنظامه الطبقي الرئيسي ، يضعهم بشكل قابل للجدل في منتصف الطريق بين مجتمع إفريقي نموذجي أكثر تعميماً والوضع الأوربي كما وضحه « ج . ه . بانتوك » ، وهو ذو أهمية خاصة حتى أن السيدة « زيريمو » صورت هذا التناقض في المواقف ضمن محيط قبيلة « كيفاندا » .

يجب أن يسمح التعميم ببعض الاستثناءات : يُعتبر « أكيللو أكولي » أحد المؤلفين الأفارقة القلائل الذين يؤمنون بأن المجتمع التقليدي في أسوأ الحالات عبارة عن مجموعة من الجسيمات المتفرقة تجمعها جملة ميتة ومجردة من العادات والسلوك التقليدي المفروض ، وأي شخص يتمتع بثقافة واسعة يمكن في البداية أن يقف حائراً حيال المزيج الذي يتألف من الألفة والغرابة في هذا العمل . نسأل أنفسنا : أين واجهنا هذا الشعور بالعزلة التامة من قبل ؟ ويأتي الجواب : بالتأكيد في عدد من المؤلفات الأوربية . إذاً لماذا نراه غير متوقع هنا ؟ — لأننا بالطبع نواجهه هنا في محيط القرية الإفريقية . يعرّف عنوان « اليتيم » بحد ذاته فتى يراه الشاعر وحيداً وفي عزلة حتمية :

أيها الفتى اليتيم ، استيقظ وجابه
مزاج الحياة المشوّه !

تعلّم أبجدية الحياة ، و
بأننا ولدنا بالخطيئة التي لا تمحى
خطيئة النفوس المنعزلة ،
لنبقى سياحاً أبديين
بعضاً بالنسبة لبعض
في طرق الحياة !

لا يملك أحد من كبار القرية ، أو المرأة التي ينتمي زوجها إلى قبيلة « أكيللو » ، أو « حماة « أكيللو » ، أو والده أي أمل أو عاطفة يقدمها للطفل الذي فقد أمه :

الرقة ، التواضع واللياقة
المتبادلة بين الناس باسم الإنسانية ؛
كلها تحترق على مذبح العزلة
وفي معبد الأنانية العدوانية
عندما تموت الأم .

تتنوع هزلية الغضب عند « أكيللو أكولي » بشكل واسع ؛ ولكن لابد من القول إنه يوفر هجماته الأشد لذعاً من أجل أهداف مألوفة :

جميعهم في النادي الراقي
شديدو الحساسية تجاه بساطتي القروية ،
وتجاه فخري الصريح بنفسي وبأصلي .

من الممكن أن تكون الفردية ذات منشأ مؤلم وصعب . والتحدي الفعلي هو تحقيق الذات تماماً دون الانقطاع عن الجذور . هذا هو التحدي الذي يواجهه « نجوجي » وفي الوقت نفسه فهو كاتب ينتمي إلى بلد فيه مجموعة مستعمرة من البيض ؛ لهذا عمقت قوى التغيير الخارجية ضرباتها واستمرت لفترة أطول من الفترة التي قضتها في الأراضي المجاورة ؛ وحيث أثرت المصالح المستثمرة غير الإفريقية بشكل أوضح بالتنمية السياسية المعاصرة ، وهي تعيث فساداً في فترة العنف اليائسة التي ظهرت في وطن « نجوجي » .

لا تعتبر مسرحيته الطويلة (الناسك الأسود) التي كتبها عام ١٩٦٢ ، بالتأكيد من أكثر أعماله الأدبية صقلاً ولكنها تكشف أساليب مميزة للأفكار . وجد البطل نفسه داخل التشكيل القبلي :

لم يكن « ريمي » زوج « ثوني » ، وحدها
بل كان أيضاً الزوج الجديد للقبيلة .

لقد أعيد من عالم الكآبة ليصبح ، وحسب التقاليد المرعية ، زوجاً لزوجة أخيه الأكبر بعد وفاة الأخير في حادث : « لقد أطاعوني من قبل . ويطالبونني الآن أن أبادلهم طاعة مشابهة . أخيراً وافقت أن أعيش معها » . وكان على وشك أن يتخلى عن طموحاته السياسية « لأن قبيلتي أوقعتني في الشرك » . ولكن يثور « ريمي » ويرحل إلى المدينة : « أريد أن أعيش حياتي . . . كيف يمكن أن أتزوج زوجة رجل آخر ؟ أريد امرأة ملكي وحدي » . ولكن يصف « ريمي » نفسه « بالكاهن » لأنه يدرك تماماً أنه أدار ظهره عن جزء رئيسي من شخصيته :

أن تبتعد عما يحيط بك في الماضي معناه العزلة .
أن تكون ناسكاً يعني الهروب مما حولك .
وقبياتي كانت حولي .

في هذه المسرحية يصرّ « نجوجي » على أن جذور الشاب الإفريقي المتمدين تمتد في عدد من الاتجاهات : أي أنه من الخطأ إجراء مقابلة بسيطة بين العرف القبلي والعزلة المتكلفة . يوضح « ريمي » ذلك للفتاة البيضاء التي تبدو عديمة الشخصية والتي رافقها في المدينة وذلك عندما يقرر التخلي عنها ، والعودة إلى قريته بروح جديدة :

(أنت مختلفة عني ، وعن قومي ، وعن القبيلة . لا يمكنك أن تعرفي ما أعرفه أنا . . . ولم تجربي ما جربته . إن جذورك الاجتماعية هي عالم تألف من جذور قومي . كيف يمكن لنا أن نتشابه ؟ كيف يمكن أن يكون صوت قبياتي صوتك أنت ؟ بالنسبة لك إن القَبَليّة والاستعمارية ، واستبداد القبيلة والمستعمر كلهّا عبارة عن أفكار تجريدية . ولكن بالنسبة لي فهي حقيقية . لقد شعرت بالسهم هنا . نعم ، لقد جرحوني في هذا المكان ، جرحاً جعلني أهرع إلى المدينة . بالنسبة لك ، فالوطنية الإفريقية وما تعنيه لنا نحن الذين عانينا تحت حكم الاستعمار فترة ستين عاماً هي عبارة عن نظرية تجريدية فكرية . ولكن بالنسبة لي ، فهي وجودي الكامل — وأنا منغمس فيها) .

في الواقع يفشل « ريمي » في الحكم بدقة على جميع القوى التي تختلج في نفسه . فيعود إلى القرية وقد استبدت به فكرة مهمته الشخصية :

عليّ أن أستيقظ الآن وأعود إلى بلدي .

لأنني يجب أن أخدم قومي ،
وأنقذهم من التقاليد والعادات السيئة ،
وأحررهم من القيود القبلية .

قرر أن يتحرر من جميع روابط الماضي ، دون التمييز بينها بدقة :

(لن أتأثر بعد الآن بامرأة ، أو بكاهن أو بقبيلة . سأسحق تحت قدميّ القبلية العصبية ، وجميع قيود العادات . كنت مخطئاً عندما تزوجت امرأة رجل آخر ، امرأة لم تحبني أبداً) .

يخفف الحاصل المأساوي (المنظم بشكل مسرحي) هذه الحماة التعصبية ويخلق لديه شعور بالتواضع . ويعترف أن نظرته الإجمالية قد أعمته عن رؤية ما هو موجود عند قدميه ، وجعلته يقبل بالاختلاف بين تقليم النبات وقطع جذوره ، حيث أن العلاج الأخير يؤدي إلى موت الأصل :

عدت حتى أحطم القبيلة والعادات ،
ولكن بدلاً من ذلك ، حطمتُكِ وحطمت نفسي .

تبدأ الرواية الأولى التي أعدها « نجوجي » (النهر الفاصل) (التي أعيدت كتابتها من الأساس فيما بعد) بإعادة عرض موضوع تماسك الأجداد ، الذي يجد « نيوبي » في رواية « الكاهن الأسود » أنه قد بدأ بالزوال :

(كانت هذه الهضاب والتلال القديمة قلب وروح الأرض . وحافظت على سحر وشعائر القبيلة ، نقية وسليمة . . تمتع قومها بعضهم مع بعض ،

وتبادلوا دماءهم ودفء ضحكاتهم. كانوا أحياناً يتقاتلون . ولكن فيما بينهم ولا يدري الغريب بخلافهم أبداً) .

بدأ الرجل الأبيض باعتقاده الديني واغتصابه للأرض ، في الفترة التي وُضعت فيها الرواية ، بمحاولة إضعاف هذا الأسلوب :

(كان الرجل الأبيض يستولي تدريجياً على أراضي القوم . لقد أفسد طرق القبيلة . ولكن ستتغير الأشياء الآن) .

ويمثل الجبلان المتواجهان عالم القبيلة وعالم المبشرين على التوالي :
« يعتبر « جوشوا » عدو القبيلة . كان مؤيداً « لسيريانا » ، وللمستوطنين البيض » . بينما يعتبر « واياكي » مؤيداً لتقاليد قبيلة « الجيكويو » :

(أصبح « واياكي » فخر الهضاب وفخر قبيلة « كامينو » . وأخذوا ينادونه ببطل القبيلة بطرقها وأساليب حياتها .

كان « واياكي » يؤمن بالخرافات . ويعتقد بالأشياء التي يعتقد بها أهالي الجبال . ولم تبذل بعثة « سيريانا » جهداً فعالاً لتغيير ذلك .

« أنت رمز القبيلة ، ولدت ثانية بنقائها كلها » .

« وبقي الناس محافظين ، ومخلصين لطرق الأرض » . هل يقوم النهر الفاصل بتوحيد أو تقسيم الجبلين ؟ لقد تجاوز « واياكي » « ريمي » بأفكاره . لم يقتنع بأن يكون الرئيس الصوري لعصبة واحدة تأسست بالتعارض مع الأخرى :

(أراد أيضاً التوصل إلى إصلاح بين أتباع « جوشوا » والآخرين . كانت الهوة بينهم تزداد إتساعاً وأراد « واياكي » ان يكون الواسطة التي تقربهم بعضهم من بعض) .

وهي مهمة أصعب بكثير من المهمة التي وكله بها أولئك المتمسكون

بالتقاليد . وهو مدرك للصعوبات التي تواجهه في محاولة تكييف نفسه ، حتى قبل أن يحاول إعادة توحيد أبناء عشيرته :

(إلى جانب ذلك ، مهما حاول أن يقاوم ، فلا يمكنه إلا أن يجمع ويتشرب الأفكار والآراء التي منعته من التجاوب تلقائياً مع تلك الرقصات والاحتفالات) .

يقاوم « واياكي » ضد شعور الانفصال المتزايد لديه ، والذي نشأ ليس بسبب ثقافته بقدر ما هو بسبب صعوبة المهمة الموكلة إليه شخصياً باعادة إصلاح قومه بعضهم مع بعض :

(غاص قلب « واياكي » بثقل بسبب قلقه . أين كان مكانه بين كل هذا ؟ شعر بأنه غريب ، غريب حتى في أرضه) .

تعتبر الثقافة بالتأكيد وسيلة ممكنة في هذا المجتمع لإعادة جمع القوة المشتركة للقبيلة ، وخاصة أن أفراد قبيلة « الجيكويو » أنفسهم قد بدؤوا نظامهم الخاص في الثقافة بشكل مستقل عن الإدارة الاستعمارية :

(تتزايد المدارس بسرعة مثل نبات الفطر . لم تكن في الأغلب أكثر من سقيفة يغطيها العشب . أما الآن فهي تقف ، رمزاً لتعطش القوم لمعرفة سر سحر الرجل الأبيض وقوته . قلائل فقط يريدون أن يحيوا مثل حياة الرجل الأبيض ، ولكن الجميع يريدون هذا الشيء ، هذا السحر . كان عمل البناء هذا ضريبة لطريقة القبيلة في التعاون . وتصميماً للحصول على شيء من صنع أيديهم ، يتقد بمخيلاتهم الشخصية) .

لقد انهزم « واياكي » في خططه بسبب القوانين القبلية التي ترفض ، مثل « أكونكو » تقريباً ، أية فكرة عن الإصلاح :

(كان « كابوني » و « كياما » يسألانه أن يساندهما في معتقداتهما ،

المعتقدات التي ستحطم مهمته بمعالجة الصدع القائم بين قبيلتي « ماكويو » و « كامينو ») .

تشارك الأختان « وايا كي » في رؤيته تلك . فبينما كانت « موثوني » على فراش الموت بسبب جرح الختان ، قامت بتوحيد طريقي الحياة (ببساطة شديدة) : « أخبر « نيامبورا » أنني رأيت المسيح . وأنا امرأة ، جميلة في القبيلة » . ولكن « وايا كي » لم ينجح . تعتبر رواية (النهر الفاصل) تحذيراً ونصيحة ، وليست مجرد رواية معزية ومسلية . ولكنها تقترح أنه ليس من الضرورة وجود تعارض بين التماسك العرفي والتكييف الحديث مع البيئة ؛ وأن الحكمة الحقيقية يمكن أن تتقبل كل ما هو جيد أياً كان مصدره وترفض المواقف الانتحارية ذات المهرب الأخير . من ناحية أخرى ، تؤكد الرواية أن الثقافة الرفيعة والاطلاع الواسع يشكلان تحدياً يمكن أن يستغله الشاب الإفريقي لخدمة المجتمع القديم ، وليس كعذر لانسحابه المتسم بالشفقة الذاتية :

(يدرك « وايا كي » أن أساليب الرجل الأبيض ليست جميعها سيئة . حتى معتقداته الدينية لم تكن سيئة في جوهرها . بل يشع من خلالها إحساس بالخير والحق . ولكن يحتاج الدين ، والإيمان ، إلى غسيل ، وتنظيف جميع الأدران العالقة فيه ، وإبقاء ما هو أبدي فقط . ثم يجب التوفيق بين ذلك الأبدي ، أي الحقيقة ، وبين حضارة القوم ، التي لا يمكن محوها بين عشية وضحاها ، لأن ذلك يؤدي إلى تفشي الانحلال في القبيلة . لا تملك مثل هذه القبيلة جذوراً ، لأن جذور القوم هي في حضاراتهم التي تعود إلى الماضي ، إلى البداية الحقيقية ، إلى قبائل « الجيكوينو » و« المومبي » . إن الدين الذي لا يراعي أساليب القوم في الحياة ، ولا يتعرف على مواقع الجمال والحقائق في أساليب حياتهم ،

يعتبر ديناً غير مجدٍ . ولن يكون ديناً مقنعاً ، أو تجربة حية ، ومصدراً للحياة والنشاط . بل سيقوم فقط بتشويه روح الإنسان ، وجعله متعلقاً بشكل تعصبي بكل ما يوحي له بالأمان ، وإلاّ فانه سيتعرض للضياع) .

عندما يكتب « نجوجي » عن الفترة التي سادت فيها قبائل « الماوماو » ، يكون على أهبة الاستعداد وذلك بفضل كلٍ من رؤيته وأسلوبه اللذين يساعدانه على ملاحظة وتسجيل التعقيد الكامل للوضع . يقوم الخلاف ثانية بتمزيق القبيلة المجزأة سابقاً ، لهذا تصبح مهمة إعادة الدمج أكثر تعقيداً . عند نهاية رواية (لا تبكِ ، يا طفلي) حتى « كامو » يشعر بيأس يعجز عن وصفه . ولكن ليس لديه الخيار لأن يتخلى عن مهمته تلك ويلجأ إلى الانتحار بل عليه أن يواجه المسؤولية الثقيلة الملقاة على عاتقه . في هذا الكتاب نجد تعريفاً اقتصادياً لجميع الفروق الهامة في المواقف تجاه الأرض بين الأفارقة والمستوطنين إمّا كإرث منح لهم أو كملكية شخصية :

(يشعر « نيفوثو » أنه المسؤول الوحيد لكل ما حدث لهذه الأرض . فهو يدين بذلك إلى الأموات ، والأحياء وغير المولودين بعد من سلالته ، بالمحافظة على حماية هذه السلالة . يشعر السيد « هولاند » دائماً شعوراً قوياً بالنصر كلما تجوّل في أراضي القبيلة . فهو وحده كان مسؤولاً عن ترويض هذه البرية الموحشة) .

العنف يولد العنف والكراهية تولد الكراهية . اشترك الشباب أمثال « بورو » في حروب خارجية وهم الآن متورطون في إراقة الدماء في وطنهم الأم . ينمو توتر أليم بين « بورو » ووالده . عندما كان الرجل العجوز يحتضر بعد أن ضحى بحياته عبثاً من أجل ولده الآخر ، ينفجر

« نيفوتو » بمرارة أليمة في وجه « كامو » ، « هل رحل جميع إخوتك ؟ » يجيبه : « سيعودون يا والدي » . يقول الأب بمرارة : « ها ! عندما أموت . ليدفنوني » . ولكن عندما يعود « بورد » بالفعل بعد خسارة شخصية عظيمة ، يركع في الحال ويقول : « اغفر لي ، يا والدي لم أكن أعلم » . ويستمع هذا الطفل بجلال إلى كلمات والده الأخيرة : « حسناً . حارب جيداً . واعتن « بموورونغو » و « رووريري » . السلام لكم جميعاً . . . »

تنتهي رواية (حبة قمح) بالتوصل إلى إصلاح بين قبيلة « الجيكونيو » و« المومبي »، يدل بوضوح على اتحاد القبيلتين ثانية مع بيئتيهما : يدل رمز الجذع المنقوش على صورة امرأة حامل . تأتي النهاية المشجعة لهذه الرواية أقل تجربة من رواية « جورج إليوت» . وتبدو رواية (حبة قمح) معتمدة جداً وغارقة بالمواضيع التي ظهرت في هذه المناقشة والتي سأعالجها كاملة في فصل لاحق .

يبدو الكاتب « وول سوينكا » مهتماً في الغالب بتحد يشبه ذلك الذي شُغِل به « نجوجي » وأعتقد ، أنه بلغة هذا التحدي تمكن المتسول الأعمى والإبن الأصغر من التوصل إلى تفاهم عند نهاية كتاب (سكان المستنقع) ، وسأعود إلى هذا الموضوع بشكل أوسع عندما أناقش رواية (المسرحيات الثلاث) . تكمن القوة المأساوية لرواية (النشء القوي) في رفض واضطهاد الإنسان الذي ينشد إعادة تعزيز التآلف الإجمالي في معان معاصرة .

ينطبق الكلام نفسه على رواية (الضموت) بقلم « جابرييل أكارا » . . ما نزاله نهتم بالنضال الفردي للشخص بغية التعبير عن رؤيته الذاتية في

بيئة تريد أن تبقيه محجوباً . ولكن في كلتا الروايتين (النشء القوي) و (الصوت (نشعر أن الأغلبية على خطأ ، حيث يبدو البطل كمعالج ، حتّى إذا كان مرفوضاً ، يحاول أن يسعف عرفاً مريضاً ، عرفاً يفشل بالتكيف بطرق معينة تمكنه من الاستمرار ضمن ظروف متغيرة .

لا يشعر الناس الواقعيون في أوربا القرن العشرين بالعزلة ؛ بينما ، وكما يشير « أكيللو أكولي » ، يعيش القرويون الأفارقة في عزلة شديدة . وتشجع التناقضات على الافراط في التبسيط ؛ لقد ألقينا نظرة على الخير والشر في إفريقيا القديمة ؛ وهناك ، بالتأكيد ، جوانبٌ أكثر إشعاعاً في التجربة الأوربية . ولكننا هنا نناقش مواقف معينة ومشتركة بين فئات من المؤلفين في نظرتهم الإجمالية لمجتمعاتهم الخاصة ؛ بالرغم من ذلك نتساءل فقط إذا كان هناك اختلاف هام في التأكيد ..

يُعتَبرُ الكاتب المبدع ، من بين صفاته الأخرى ، تعبيراً عن الإدراك الذاتي للمجتمع . كما تستطيع « جورج إليوت » أو « كونراد » ، « ت . س . إليوت » أو « غراهام غرين » مناشدة أتباعهم لتعزيز الإدراك الإنساني في بيئة غريبة عن هذا الإدراك ، كذلك يتحدث المؤلفون الأفارقة المعاصرون مع جيلهم بجدية شديدة ، في دراستنا للتيارات الرئيسية في المؤلفات الغربية والإفريقية أصبحنا مدركين للأقطاب المتناقضة في معضلة الإنسان الاجتماعية . هناك اتجاه في جميع القضايا الإنسانية لاتباع الطريق الأقل مقاومة وكذلك الانتقال من طرف إلى آخر . إذا كان من الواجب تعديل هذا التبدل العنيف فيجب إدخال تأثيرات جديدة على الموضوع . يملك الكاتب المبدع في الغالب رؤية عن المجتمع يمكن أن تتأثر بالمحاولة الإنسانية الإيجابية وكذلك بالضغوط التاريخية الحتمية : يفرض علينا « أوبي » و « واياكي » ، بإستعمال طرق

متناقضة تقريباً ، المهمة الخطيرة التي تقضي بالبحث عن طرق ووسائل لمنع تحويل المجتمع الإفريقي من أسلوب جماعي مترابط ، يحتجب فيه الفرد بحكم الظروف ، إلى تركيب ميكانيكي : فعال ; وخالٍ من الحيوية يُبقي الأفراد منفصلين بعضهم عن بعض . ويمنعهم من إقامة اتصالات حقيقية ، ويعزلهم في خيبة أمل شخصية .

يحق لنا الخوف من أن تقوم المجتمعات الإفريقية في هذا العصر المبرمج بالانجراف بسرعة متزايدة في الطريق الكئيب تجاه العزلة الكاملة التي يعيشها الأفراد بسبب سيطرة الآلية الاجتماعية ; وهي نقطة التحول المؤرخة قديماً في أعمال أدبية مثل رواية (رجل من الشعب) . إذا كان السبب أن تأخذ إفريقيا تحذيراً من التجربة الأوربية والأمريكية الموحشة في هذا التقدم يعود إلى حد بعيد للتأثيرات التي من الصعب تحديد مفعولها ، وخاصة على المؤلفين ، وكتاب المسرحيات والشعراء ; فالسبب في ذلك أنه من المحتمل أن ينتمي معظمهم إلى مراكز القوة السياسية .

* * *

الفصل الثاني

«حرفة الشعر»

أعتقد أنه ليس من الملائم في هذا السياق حصر المناقشة ، عند التحول من دراسة الرواية إلى دراسة الشعر ، ضمن ممر نقدي أدبي صارم . في مختلف الحالات والظروف ، تعتبر الرواية في إفريقيا شكلاً أدبياً مقبولاً بشكل عام ، ولها قراؤها الثابتون . فباستطاعة أي إنسان أن يتناول الرواية ويقرأها ببراعة ملائمة دون خوف أو تردد ، ويتوقع أن يفهمها ويستمتع بها . وإذا بدت إحدى الروايات صعبة بعض الشيء ، يتحول القارىء إلى أخرى دون الافتراض أن الروايات بشكل عام تقع بعيداً عن متناول يده ونطاق اهتمامه .

لا ينطبق الكلام نفسه على الشعر . بالرغم من أن الرجوع إلى أي مجتمع تقليدي سوف يؤكد لنا بأن الشعر هو من أكثر الأشكال الأدبية انتشاراً وشيوعاً للتعبير العام عن طريق الكلمات ، ومع أنه ما يزال مقبولاً لدى معظم الجماعات القروية من ناحية ولدى الأطفال من ناحية أخرى ، يبدو أن التربية قد ألقت يداً مميتة على الشعر الذي يُعتبر أكثر أشـكال الفنون اللفظية حيوية وتعبيراً . نشأت الأجيال من المدارس

الإفريقية وهي خائفة من الشعر لأن الأساتذة بدورهم كانوا يخافونه . لذا ينظر إليه دائماً على أنه منهج صعب ومخيف لا يمكن لأي طالب أن يختار دراسته ثانية بمحض إرادته . من المروّع كيف أن المتحمسين لدراسة الأدب عندما يصلون إلى الجامعة قادمين من المدارس الثانوية يلتمسون غالباً السماح لهم بالاستمرار في دراستهم الأدبية دون اضطرارهم لقراءة المزيد من الشعر . لكونهم عند هذه المرحلة يدركون أنه بعيدٌ عن متناولهم — وعن إدراكم ، وحماستهم ، وكذلك بعيد عن قبضتهم النقدية .

من ناحية أخرى . نجد أن الجيل الجديد لمدرسيّ اللغة الإنجليزية الأفارقة يرحبون بحماس لا يوصف بامكانية تعلم الشعر . أعرف العديد من المدرسين الشباب الذين ينتمون إلى حضارات مختلفة يعتبرون دروس الشعر من أمتع الدروس الإسبوعية ، ويجدون أن التلاميذ يطلبون المزيد بشكل مستمر . عند نقطة التحول الثقافية المتيسرة هذه ، يصبح من المفيد النظر في أسباب المعارضة التي حدثت في تدريس الشعر . يكمن التفسير الرئيسي دون شك في الفكرة التي تقول إنه يمكن أو بالأحرى يجب تدريس الشعر بطريقة تجعله قابلاً للفحص موضوعياً . يجد المعلمون أنفسهم الذين تعرضوا للكبت أثناء تلقيهم التدريب اللازم بأن تدريس التفعيلات ذات المقاطع الطويلة والتفعيلات الشعرية وشكل القصيدة أسهل بكثير دون شك وأقل تطلباً من تصوير البحار العالية للتجربة الشعرية والاستمتاع بالشعر . بينما يجد المعلمون الذين لم يتعرضوا لكبت مماثل أن العكس هو الصحيح .

تتداخل الصعوبات الإبداعية والنقدية ، التي كانت موضع مناقشة ،

على سبيل المثال ، من قبل « جون ريد » و « جيرالدمور » بالنظر إلى الشعر الإفريقي الشرقي ، بشكل كبير مع المواضيع الثقافية . حين يمكن لكل منها أن تلقي ضوءاً على الأخرى . من خلال تجربتي ، أرى أن الفوضى التي شوهت ردو دفعل التلاميذ تجاه الشعر تبدو أكثر وضوحاً في اضطرابات شعراء إفريقيا الشرقية المدّعين التدريب ، ومنهم أولئك الذين حشروا أنفسهم في مهنة الطباعة — كما اكتشف ذلك « جون ريد » في تعليقه المختصر . ويظهر أيضاً ارتباك مشابه في الغضب الأحمق الذي يبديه غير الشعراء عند اجتماعهم بالمؤلفين الشباب على ما يعتبرونه غموضاً مقصوداً من المعاصرين الذين يحاولون كتابة الشعر .

يشمل بحثي هذا مراجعة مواضيع معينة للمرة الثانية يمكن أن تبدو واضحة تماماً بالنسبة لأولئك المطلعين . ولكن يعود سبب الفشل المتزايد في الفهم إلى التخلخل الذي اعتُمدَ عليه في التعبير عن المبادىء الأساسية أو مجرد إدراكها . لهذا لم أقدم أي اعتذارعن تكرار بعض هذه المقدمات الأساسية بطريقتي الخاصة ، معتمداً في المثال الأول على التجربة الإفريقية الشرقية ، على أمل أن يجدوا هم أيضاً علاقة أوسع بين الأساتذة والشعراء المدربين في أي مكان ، كذلك بين أولئك المهتمين بتقييم المراحل الأولى للشعر الإفريقي المعادي لإنجلترا من وجهة نظر نقدية .

إذا طرحت السؤال التالي على أي شخص اطلّع على بعض القصائد الإنجليزية ، أو فئة من طلاب المدرسة الثانوية أو الجامعة : ما هي السمة الأساسية الأكثر تمييزاً للشعر الإنجليزي ؟ فيكون الجواب الأول والثابت : « القافية » . ثم إذا استطعت إثبات ، وكما هو ممكن كالعادة ، أنهم قد قرؤوا بعض القصائد الإفريقية باللغة الإنجليزية ونسألهم فيما إذا كانوا

يعتقدون أن إحدى هذه القصائد مقفاة ، سنجد غالباً جواباً سلبياً يتسم بالحيرة والدهشة . هناك مبدأ قد طُبع في أذهاننا تدريجياً حول طبيعة الشعر التي لا تهتز إذا تعرضت لتجربة حقيقية . لقد تمّ تحديد تكافؤ قاسٍ بين كتابات « شيللي » و « كيتس » ، على سبيل المثال ، وما « يجب » أن يكون عليه الشعر . في إفريقيا الناطقة باللغة الإنجليزية ، ينتمي الكثير من أساتذة اللغة الإنجليزية المغتربين إلى أجيال نشأت في الحضارة التي تَعتبر أن « الرومانسية » هي المثل الأعلى في الشعر (سواء تلقوا التدريب بالشعر اللاتيني في بيئتهم أم لا) . في معظم الحالات يبدو أنهم تجاوزوا فعلاً تحاملهم الموروث ، دون وعي ، والذي يفُهم حتماً بشكل ضيق أو مشوش ، إمّا عن طريق خطئهم الشخصي أو من خلال سير عملية الانتقال . ينشد الطالب الإفريقي في المدرسة الثانوية ، والذي سيصبح غالباً أستاذاً للّغة الإنجليزية ، أن يمضي فترة دراسية طويلة بغية إدراك جميع القواعد الشعرية بلغة نماذج خاصة ومعينة من الأسلوب المتكرر ، والمعزز بالقافية والأوزان الغنائية البارزة .

نظراً لقوة هذا الاعتقاد الخاطىء ، إذاً ليس من الغريب أن نجد كثيراً من الأساتذة يبددون الوقت « بتدريس » الشعر على أنه شكل خارجي ، يُقدّمُ للطلاب مجرداً من الحيوية والمغزى ، ويحولونه إلى مجرد كتلة من المعاني الصعبة والمملّة لتحشى في أذهان الطلبة ؛ وليس من الغريب أيضاً أن يبدأ كثيرٌ من المدعين كتابة الشعر في أول أمرهم من الطريق المسدود لكي يصبحوا فيما بعد شعراء بريطانيا الرومانسيين العصريين . هذا من شأنه أن يفسر لماذا تتوضع في الغالب وبشكل جوهري مهنة الشعر في أشكال معاكسة ، وأساليب مهجورة ، ومقاطع شعرية منتظمة ، وقافية ، وضربات ثابتة وما إلى ذلك ، دون اعتبار للدلائل

المعاصرة . لهذا فان أي شاعر يملك موهبة حقيقية مثل « جون ميتي » يمكن أن يقع في مثل هذا التحريف المقفر كقوله في قصيدته :

لو كان لي أجنحة نحلة
سأبتعد إلى شجيرة بعيدة
بحثاً عن الوحدة والسكون
حيث العالم قريبٌ
وأنا قريبٌ من العالم
لشجيرة بعيدة
في مجاهل الغابات
أتوق . . .

أو أن يسمح أي شاعر شاب لديه إحساس واضح بسحر الكلمة لنزعته الذاتية أن تنتظم في مقاطع شعرية متناسقة بغية القضاء على شعوره الطبيعي بالانسجام كما في القصيدة التالية :

ذات مرة حين كانت الطيور الموسمية
تُحوّمُ في السماء الشاحبة كالليمون
لمحتْ عيني البائسة
طائراً منعزلاً عن السرب ،

« هنا وبظمأ شديد
أدارت الطيور وجوهها الشاحبة المكنوسة بالريح ،

حزينة التفتت
عزلاء في وجه الريح ، مجرّدة ،
ذرفت الدموع . . .»

يمكن أن تتداعى الحركة الإجمالية إذا تبعنا أهدافاً لا علاقة لها بالموضوع . ولكن الشاعر الذي يملك موهبة حقيقية سيتمكن حتماً من الخروج من مثل هذه الاضطرابات . على الرغم من هدر وقت ثمين . وإذا كان من الضروري الابتعاد بعنف عن مثل هذه البداية غير الواعدة ، يكون من الصعب الاهتمام بنوع التدريب المعاصر الذي احتضن الكثير من الفنانين . يقول « جون ريد » : « من الغريب وجود شيء من التبعية يرافق هذا الميل تجاه الأسلوب الأدبي . . لا يمكن أن يكون تقليد « هوغز . أو « فيثرلينفيتي » أو « أكيفبو » هو ما نريد قراءته ، بَيْدَ أن البداية تحت هذا التأثير من شأنها أن تُعتبر طريقة فعالة لاكتشاف صوتك الخاص » » ومع ذلك ، اكتشافك بأن إلهك الأول كان مزيفاً لا يشجعك على مزيد من التابعية المُبدِعَة . يمكن للمؤلف الإفريقي الشرقي أن ينجو من زخرف عقيم ليجد نفسه في أجواء تبدو عديمة الملامح . لاحظ « جير المدمور » أنّ « مجال الحلول المفتوح أمام الكاتب الإفريقي الشرقي قد تقلص لأن اللغة الإنجليزية لم تتطور في تلك المنطقة فعلياً لتصبح لهجة محلية متميزة ، تملك ثروة من المصطلحات ، ومقاطع قواعد قصيرة وكلمات مستعارة ذات تداخل كامل . يمكن إبراز أهمية التناقض مع اللغة الإنجليزية السائدة في إفريقيا الغربية إذا أخذنا بعين الاعتبار المجال الواسع للّغة الإنجليزية الذي طورّه « وول سوينكا » في مسرحية (الطريق) .

ولكن في هذه المجالات يتفوق كاتب المسرحية في إفريقيا الغربية أو الروائي على نظيره في إفريقيا الشرقية أكثر من الشاعر . صادف الشعر في إفريقيا الغربية صعوبة في تشرب السمات العرَضية للّغة العامية . أدرك « أكيفبو » أن شعوره تجاه الكاتب « ت . س . إليوت » يمكن أن يكون نقطة الانطلاق الفعالة في بحثه عن ذاته ، وحذا « ريتشارد نيّرو » حذوه أيضاً . أما « جابربيل أكارا » فقد وجد « قوى أولية دافعة في اللغة الإنجليزية » نابعة من لغته ، والموضوع القابل للجدل هو أن « أكوت » قد غاص عميقاً عندما وثب فجأة وبقوة أكبر من نقطة انطلاقه الذاتية .

وعلاوة على ذلك ، إن الحقيقة التي تفيد بأن الشعراء الموهوبين يتمكنون من النجاة من الورطات الخاطئة ، ولو بعد قليل من التأخير وبتأثيرات معينة ، لا تعني بالتأكيد أن قراءهم المجتهدين سيحذون حذوهم . عندما يتعرض قارىء غير ملتزم للارتباك . فانه سيتخلى في الحال عن تتبع الرغبة الشعرية قبل أن يفعل ذلك الفرد الفذّ الذي يحمل مُوّلِداً شعرياً خاصاً . وإذا شعر الأستاذ بالقلق أو بالضجر لمجرد فكرة تحضير درس الشعر ، فان بعض التلاميذ سيجدون صعوبة في إنعاش حياة الشعر الرقيقة لأنفسهم والتي تعرضت للتجزيء أمامهم في حجرة الدرس . يمكن أن يبدو هذا التقسيم هو النهاية الأخيرة . من الضروري أن يكون الأستاذ حليف المبدع في أية محاولة فعلية لإحياء الشعر ، بُغيّة القضاء على العقبات القديمة في الطريق ليصبح الممر حراً بين الفنان والجمهور .

الضرورة الأولى على جميع الأوجه هي رفض الاعتقادات الزائفة . حيث أن الاعتداء على النوع الخاطىء في حرفة الفنان يمكن أن يؤدي في

أكثر المجالات إلى نتيجة سيئة وليست جيدة ، ويكون من الأفضل إذا قام الشعراء والقراء على حد سواء بالرجوع إلى حدسهم الخاص فقط ، والتمسك ببعض الحقائق البسيطة عن الشعر . أولاً . مهما يكن الشاعر ، فهو صادق ولا يكذب على نفسه أو على الآخرين فيما يتعلق بمشاعره الخاصة ؛ ثانياً ، يجب أن يكون الشاعر مهيئاً لكشف ذاته الداخلية فالتصرف بحذر يعني إنكاراً لدوره الأساسي ؛ ثالثاً ، يستعمل الشاعر الكلمات في كتابته بشكل أكثر دقة من أي كاتب أو مؤلف آخر ، وحتى يتمكن من الوصول إلى هذه المرحلة ، لن يلاقي شعره أدنى اهتمام . ومع ذلك ، لا يعني هذا أننا لا نتجرأ على تجاوز هذه المبادىء الأساسية في سبيل اكتشاف قاعدة مناسبة لمناقشة مهنة كتابة الشعر .

سأقوم بتوضيح وضعي الأساسي ، لتجنب إمكانية حدوث سوء تفاهم . في الفن لا يوجد شيء ينتمي إلى إنسان معين . وأي استعمال ناجح لأي مشكل يُعتبر نجاحاً حقيقياً . يتفاعل المؤلفون جميعهم مع بيئتهم التي تحوي نصوصهم المكتوبة . إذا استنكرنا تأثير أحد المؤلفين أو مجموعة من المؤلفين على غيرها فاننا بذلك نأسف على تأثير الأشخاص بعضهم على بعض ، أو حتى نأسف لكون المؤلف إنساناً . يشعر المرء بأن المؤلف القادر والموهوب لا يتمكن من استعمال مواهبه الشخصية لإظهار أفضل المزايا إذا لجأ دوماً إلى استعمال الأشكال والأساليب التي تحمل تأثير زمان ومكان آخرين : لا يعني هذا الكلام بالضرورة أن النتيجة هي حتماً نوعٌ سيءٌ من الشعر — مع أنه كذلك في الأغلب . فنحن بالتأكيد لا نأسف على غزوات عرضية نقوم بها إلى الماضي أو إلى أجزاء بعيدة لاستعادة بعض الغنائم لزماننا ومكاننا هذين .

يمكن بالطبع لأي كاتب إفريقي معاصر أن يستعمل القافية بشكل فعال كوسيلة للتقوية شريطة أن لا تُستخدم على آلة « الرُّوت » (١) ؛ فالقافية ليست لحناً مميزاً لعصر خاص أو حضارة معينة ، بل يمكن أن تكون جزءاً من حضارة الشاعر اللغوية الأولى . تستعمل الشاعرة « أكوالالوا » ، من « سيراليون » (٢) ، التي عاشت وماتت في « غانا » ، شكلاً رومانسياً خصباً لتعكس عاطفتها الرومانسية المزدهرة التي عاشتها هي ونعيشها نحن اليوم في العبارات التي ذكرتها في القصيدة الهزيلة ولكنها جميلة بعنوان : « أغنية حب للموسم الماطر » ، سواء كنّا ندرك صلتها وتشابهها مع الأساليب المألوفة في أماكن وأزمنة أخرى أم لا :

من حاكة الظلام تأتي « فرا نغيباني » ،
بين ومض البرق ودويّ الرعد .
فيتواثب قلبي اليافع ويرقص فرحاً وألماً ،
وكما في الخارج عاصفة في داخلي عاصفة ، وتحت المطر ألقى
حبيبي .

يجب أن يكون الشعور هو معيار القبول أو الرفض دوماً ، وليست الصيغة بشكل مشابه تستطيع الشاعرة « روز مبوا » أن تستخدم التعاكس بطريقة ذات مغزى عند نهاية كل مقطع في قصيدتها (الأطلال) لتصوير كبح الذات المؤلم ، كما تكشف استعارتها المطوّلة تجربة فتاة شابة في اقترابها المتردد نحو التجربة الجنسية الجسدية : « ولكنها تقدمت » ، « ما تزال

١ — آلة موسيقية قديمة تشبه القيثارة .
٢ — سيراليون : قطر إفريقي في الغرب .

تسير نحو الأمام » ، « اندفعت — بينهم » ، « أسرعت الخطى — نحو الباب » .

تكمن نقطة الانطلاق المناسبة للمناقشة الشكاية عن الشعر في حقيقة تتصف بالسهولة والوضوح وهي أن عشاق الشعر يتصورونه غالباً أمراً بدهياً بالنسبة لجميع القراء . على النقيض من ذلك نحتاج إلى مهارة فائقة لكي نخوض في مناقشة مع فئة من الطلاب لإثارة هذا الموضوع . إذا طرحنا على قراء الشعر والمستمعين بمختلف أنواعه السؤال التالي : ما هي السمة الوحيدة التي تشترك بها جميع القصائد والتي تميز بوضوح كل قصيدة من الشعر عن الكتابة النثرية ؟ يثير هذا السؤال عادة عدداً من المقترحات الحية ، التي يمكن رفض كل واحد منها بالاستشهاد بأمثلة واضحة ، ابتداء « من القافية وانتهاء » بالإيقاع (يعتبر الأخير صفة مميزة للشعر فقط بشكل واسع لا يصدق) . الجواب البسيط لمثل هذا السؤال هو ، بالطبع ، أن « الشاعر » هو الذي يقرر أين تنتهي الأسطر وليس عامل المطبعة . يعتبر هذا القول صحيحاً أيضاً بالنسبة للشعر بمجماه ولكن ليس النثر ، سوى عند نهاية الفقرات .

تبدو نظرة الوضوح خطيرة جداً في مضامينها ، وتشكل قاعدة صحيحة تساعد على إدراك الطبيعة الحقيقية للشعر بمجماه . هناك تساوٍ واضح بين نهايات السطور والأساليب الصوتية ، في الشعر المقفى ، أو الشعر الذي يأخذ شكلاً متكرراً ذا معالم واضحة ، وذلك عندما تقرأ القصيدة جهراً . نواجه صعوبة أكبر عند تحديد التوازن بين الآثار المكتوبة والملفوظة في الشعر غير النظامي الذي لا يخضع لقافية ما ، ولكن هذا التوزان موجود حتماً . سيتأثر القارىء المثقف بشكل مختلف بتنظيم نهايات السطور في مجالات متنوعة ، ولكن سيتأثر الجميع حتماً بعلامات

التوقف والتنغيم ، وكذلك بعلامات الترقيم حيثما تتواجد . إذا شعر القارىء مرة بعدم وجود أية صلة مطلقاً بين النقطة الحقيقية التي ينتهي عندها السطر والطريقة التي يجب أن يُأتى بها ، يبدو عندها نظام الشعر بالتأكيد خدعة مقصودة ، ومبتدعة ، ومتصنعة ، أو في أفضل الحالات فشل ساذج من الشاعر لأن يسمع ويتعرف على مجموعاته اللحنية (أو ذات التنافر المتعمد) . حتى في أعمال شاعر مشهور ، مثل أعمال « لا نري بيترز » ، هناك دقائق يجد المرء فيها نفسه متردداً تجاه تفسير نظام معين للسطور جهراً ، وخاصة عندما يُطلب منه تأكيد كلمة غير مشددة عند نهاية السطر :

« سينغور » يمجد الجمال ،
الجمال الإفريقي . ال
شوكولاته المتجمدة و « أبناء » الكحل
على طول حافة الموانىء وضفاف الأنهار .

لم أستطع أن أجد طريقة أقرأ فيها السطر الثاني كما يبدو هنا ذا مغزى ، وبتشديد حرف التعريف « ال » كما هو مطلوب وذلك برفعه إلى موضع التأكيد ؛ وكذلك لم أجد أي تزايد في الدلالة في السطر الثالث ، وذلك لأن حرف التعريف « ال » لن يحمل أي تأكيد ، إذا وُضع في مكانه الطبيعي قبل فئته الإسمية ، وبذلك تحافظ عبارة « الشوكولاته المتجمدة » على قوتها . يحق القول إن قليلاً من التوقف بعد حرف التعريف « ال » يمكن أن يكون معبراً ، ولكن تم هذا الشيء على حساب السطر الثاني ، الذي بدا لي متداعياً عندما سمعته وقرأته ؛ وبهذا تكون

الخسارة أكبر من الربح . عندما قرأت هذه القصيدة وجدت أنها يجب أن تعاد كما يلي – سواء بوجود توقف بعد حرف التعريف « ال » أو من دونه . :

« سينغور » يمجد الجمال »
الجمال الإفريقي .
الشوكولاته المتجمدة وأبناء الكحل
على طول حافة الموانيء وضفاف الأنهار .

ولكن لا يمكن ملاحظة ذلك من النظرة الأولى .

يمكن القول إذاً ، إن سطر الشعر هو السمة الأساسية الوحيدة للشعر التي لا توجد في النثر . تتوفر أساليب الحماة وكل ما تتضمنه هذه الأساليب بلغة التنغيم . والإيقاع ، والمعنى والتوكيد تحت تصرف الشعر كلما أراد الاستفادة منه ، كما يحصل عادة عندما يستعمل الشعر هذه الأساليب بطرق مناسبة . نتساءل ، مم يتألف السطر إذاً ؟ بما أن تركيب النثر يقدم طرقاً للتعبير عن جميع جوانب الاتصالات ، فليس هناك شيء جديد يمكن أن يقدمه السطر الشعري . لا تنحصر مساهمته إذاً في تقديم أية سمة مجهولة بالنسبة إلى النثر ، بل في تقديم وسائل إضافية لاستثمار المصادر المتوفرة عادة للغة بمجملها : نظام آخر للأوزان ، مزيد من نقاط التوكيد ضمن تركيب أكثر تعقيداً ، ترتيبات أخرى عن التوقف ، والتنغيم ، والمعنى . .

الجدير بالذكر من بين هذه الأشياء الوزن الشعري . ويضاف إلى

التنظيم الإيقاعي المعقد للنثر (مع إدراك عدم إمكانية تبادل الكلمات دون استعمال الإيقاع) البعد الجديد والقوي لوحدة السطر ، الذي يتطابق أحياناً مع نظام الجملة ، ويعيد توكيدها بشكل أقوى ، وفي أحيان أخرى يلتقي بها ويعطي الأوزان المقابلة البديعة والتي تقدم أحد القوى الأساسية للشعر . يمكن أن نقارن إيقاع النثر بضربة معقدة على طبل منفرد ، وإيقاع الشعر بضربات متأنية على طبلين في آن واحد وبايقاعات مختلفة ، وتكون النتيجة بالتأكيد الصفة المميزة للموسيقى الإفريقية :

« أغوسو » إن ذهبت إليهم أخبرهم ،
أخبر نيبيديفو ، كيبتي ، وكوف
أنهم قد ألحقوا بنا الأذى ؛
أخبرهم أن بيتهم يتداعى
وأن الأشجار في السياج
يلتهمها النمل الأبيض . . .
بجانب هذه البئر ،
المظللة بأغصان الأشجار الوارفة
لحظتها أول مرة .
رأيتها في برودة المساء ، المحمرّ المتوهج .
رأيتها
وكأنني لم أرها ألف مرة من قبل .

يتم الآن مقارنة بعض فئات الجملة الطبيعية والتوقفات مع ما يقابلها ، وهناك خطوط مستقيمة جديدة توضع أيضاً بين تلك الفئات المفروضة

في تركيب النثر ، على سبيل المثال : (« الأشجار في السياج / يانتهمها » أو « رأيتها / كما لو أنني لم أرها ألف مرة من قبل . . . ») لشد ما كان « تابان لو ليونغ » محقاً إذ يؤكد على أهمية الإيقاع في فن الشعر :

تجانس
إيقاع أكثر
قافية أقل
و
تناغم . . .

إذا طرحنا إمكانيات أخرى حول التوازن والتناقض في الصياغة اللفظية ، وأساوب التعبير ، والمجموعات النغمية ، والتشديد ، فان ترتيب الأسطر (أو المرادف اللفظي) ينبه القرّاء والمستمعين إلى شكل أكثر حدة وبالتالي للحصول على تجاوب أقوى مع المعاني الإضافية ومضامينها . يمكن قبول ضغطٍ أقوى من التخيلات والاستعارات في وسياة التعبير المدروسة هذه . تبدو هذه الوفرة في سرعة النثر العرضية نسبياً ، متخمة بعض الشيء ، وتؤدي بنا إلى التباطؤ عندما نعتقد أن اهتمامنا يتعرض للضغط : ولكن الشاعر أشار في الشكل أنه علينا أن نتوقع أهمية التركيز والتعقيد ، وبهذا نكون أكثر استعداداً للتمهل ، لنتأمل ونتذوق أساوب التعبير الذي يمكن أن يسبب لنا الضجر أو الإرباك في مكان آخر :

يتدفق دمي ، يتحول إلى سيل ، ·
يطيح بالسنين وفجأة أجد نفسي

رضيعاً في حجر والدتي . . .
أستمع إلى طبول الصيد
وأبواق الصيد
تختلط بنباح
كلاب الصيد ،
أرى نهر الألم
على وجه المغني ،
ألم السلب
إراقة الدماء والموت . . .

تكشف المسرحية الشعرية ثانية ، وهي أكثر الوسائل التعبيرية انتشاراً في المجتمعات ، كيف أن الشكل الشعري يحرر الشاعر والجمهور على حدٍ سواء من قيود التوقعات الدنيوية والعاطفة المحددة ، دون ارتباك أو مغالاة ظاهرية :

هل يستطيع محيط نبتون العظيم أن يغسل هذا الدم
أن يُطهّر منه يدي ؟ لا ، بل أحرى بيدي هذه
أن تجعل البحور المتعددة حُمر الألوان ،
وتجعل الأخضر منها أحمرَ .

هناك عدد كبير من الناس يحفظون السطر الثالث من هذه القصيدة عن ظهر قلب بَيْدَ أنهم لن يقبلوا على الإطلاق قراءة كلمات مشابهة في أول مواجهة لهم مع النثر . تمكن الكاتب المسرحي الشاب من إفريقيا الشرقية ، « توم أومارا » ، أن يتعلم مبكراً ، عن طريق التعويذات ،

والأوزان الشعرية والسيطرة عليها . كيف يمكن للشكل الشعري أن يرفع أسلوب المحادثة اليومي إلى مدلول مسرحي جديد ، ويسمح للغة واحدة أن تلعب ضد أخرى بقوة جديدة :

في المجاهل وُلدنا .
وفي مجاهل الغابات ربتنا أمنا .
لكن الغابة ، المجهل الذي واجهته مختلف تماماً .
حيث تقطن وحوش من كل قبيلة .
أفاع سامة ، ثعابين كبيرة الرؤوس ، حيّات ليل ،
أسود ، جواميس ، ثياتل إفريقية ، غزلان ،
كركدنات ذات قرون
تجعل جلد البقرة يقشعر خوفاً وذهولاً . . .

كما أن جميع المؤلفين يستخدمون الحدْس والحرفة لتحديد أطوال جملهم وتركيبها ، كذلك يجد الشاعر فرصة إضافية وقدرات للاختيار ، وربما للتنوع في طول السطر لكي يقيم علاقة أكثر دقة بين الدوافع العاطفية والشكل الخارجي . ونحن نقبل مثل هذا التلاعب كلما يردد صدى المشاعر في التوقفات ، والتعديل في طبقة الصوت ، والتوقيت :

غالباً ما أجلس على الهضبة
أرقب تطعيم الأشجار .
لابدّ لهذا الطعم
يوماً

من أن يبلغ مرحلة الإثمار .
فيما مضى كان ذلك المرج ، والبستان ، والجدول ،
والأرض ، وكل مشهد مألوف .
يبدو لي مزيناً بنور سماوي ،
بألق وعذوبة الحلم .

إذا كان الشعر يحدث ترقباً لتركيز أعظم للنتائج ، فانه يستخدم بشكل أوسع عندما يدرك المؤلف التجربة القوية والعالية التي يمتلكها للتعبير عما يريد قوله . كلما ازداد التعقيد الفني لقصيدة ما تصبح أكثر قدرة على جمع عدة أوجه للتجربة ، في وقت واحد ، وليس بشكل متتال . وهناك أشكال معينة من النثر تقوم ، بالطبع ، بمحاولة مشابهة ، ولكن للشعر الدور البارز في كشف حدود التعبير عن عدة أمور مختلفة في وقت واحد . إن جمع الخيوط المتعددة للتجربة بعضها مع بعض ، كما نواجهها في الواقع اليومي في حياتنا ، سيزيد من صعوبة شكل التعبير هذا بالتعريف ، ولكن يصبح في الوقت نفسه أكثر مكافأة في حال نجاحه . ومع ذلك ، نادراً ما نتلقى إحساساً منفرداً في الحياة منعزلاً عن جميع المشاعر الأخرى . حتى في لحظة الانسجام العاطفي مع كائن حي آخر ، يمكن أن يشعر المرء أيضاً بالذبابة إذا حطت على أنفه ، أو يشعر بالأمل بأن الطقس لن يفسد خطته التالية ، أو ربما يفكر بطعام العشاء ، تكون التجربة دوماً مركبة أو متعددة الجوانب . تعتبر محاولتنا النثرية العادية لربط الأشياء بعضها مع بعض واحداً تلو الآخر وسيلة ضرورية لتبسيط معظم ما نود قوله ، بينما ينشد الشعر توحيد جميع هذه الأجزاء ككل

معقد . لهذا لا يمكن أن يكون الشعر بسيطاً ؛ أو نادراً ما يكون كذلك : فهو يحتاج إلى أستاذ عظيم ليعبر ببساطة عن أكثر الأشياء تعقيداً .

في القصيدة القصيرة التالية يحاول الكاتب اللحاق بالحافلة، وفي أثناء ذلك: ينظر إلى صورته في البريكة ، وفجأة يشعر بالمطر ، ويرى بعض الرجال المسنين يختبئون تحت شجرة بعيداً عن العاصفة بجانب المحطة ، ربما ينتظرون قدوم حافلة أخرى ، ويظن الكاتب ، من خلال ضحكهم ، أنهم يتكلمون عن الموت . تتدافع جميع هذه الانطباعات في شعوره الباطني ، فيلجأ إلى تثبيتها في نموذج يعبر عن حركة الجسم والعقل معاً ، وهكذا تتمازج جميـــع هذه الأجزاء في تركيـــب متماسك ، يطرح استفسارات عن العلاقة بين الحياة والموت ، الحركة والسكون ، الصبا والكهولة ، الضحك والحزن :

عند الموقف رجال مسنون ينتظرون
مختبئين من المطر
تحت شجيرة
حين أمرّ
جارياً للحاق بالحافلة
تنعكس صورتي
في بريكة
فيضحكون
ثم يتحدثون عن الموت .

بالرغم من وجود قصيدة أمامي أبدأ بها ، فان ماخصي عنها ينقل

معنى أقل بكلمات أكثر من كلمات القصيدة نفسها . ومع ذلك لا يمكننا أن نلاحظ تماماً أهمية هذه الانطباعات المرهفة دون الانتباه الدقيق الذي يُحدثه الشكل الشعري نفسه .

على الرغم من ذلك ، لا يستطيع الشكل أن يبتدع ما هو غير متأصل في الكلمات . بما أننا كيفّنا أنفسنا لتوقع تعبير مشحون (سواء كان هزلياً أم جاداً ، عاطفياً أم مستقلاً) ، فاننا سنشعر بخيبة أمل إذا كان ما اكتشفناه تافهاً وغير مشوق ؛ هناك هبوط مفاجىء ، وتفاهة في الأسلوب . لهذا تبدو الكتابة النثرية بالشكل الشعري ادعاءً ومبالغة . من ناحية أخرى ، إذا قابلنا فقرات صعبة في التعبير ولكنها لا تتضمن شيئاً بارعاً أو ذا قدرة عالية لقوله ، لأن الكاتب ببساطة يجد متعة في الصعوبة المؤثرة بحد ذاتها ، عندها سنشعر حتماً بأننا خُدِعنا بعد أن بذلنا الكثير من تفكيرناومشاعرنا لقراءة القصيدة . يعتبر الشعر وسيلة دقيقة للتعبير ، وليس طريقة سهلة للتأثير على جمهور ساذج .

حالما يدرك الشاعر طبيعة الشعر ، حدْسياً أم فكرياً ، يتوفر أمامه بالتأكيد مجالٌ واسع من الوسائل الفنية لاختيار المناسب منها لبناء هذا الشكل التعبيري الأمثل . ويبدو واضحاً أيضاً أن جميع هذه الوسائل هي عبارة عن مصطلحات فنية ، أو عادات ، يمكن أن تنطبق بشكل متباين على مختلف المجتمعات وفي أماكن وأزمنة مختلفة . عندها يُنظر إلى القافية والمقاطع الشعرية المنتظمة على أنها عامل مساعد وفق التجاوب الذي تسببه تلك المقاطع من قبل فئة خاصة من المؤلفين والقرّاء .

مهما يكن ، يجب على الشاعر أن يستخدم بعض الوسائل الفنية . وبهذا يستفيد الشعراء من اطلاعهم على مفردات الأساليب السائدة في

مجتمعهم ، فاذا اختاروا كلمات من مصدر آخر ، لن يكون تصرفهم هذا نابعاً عن جهل ، أو سوء فهم لما هو مناسب لهم ، بل نتيجة اختيار مدروس يخدم أهدافهم الشخصية .

كما أشرت سابقاً ، يبدو بوضوح أن الشعر في البيئة الإفريقية فن شائع بين عامة الناس أكثر منه في البيئة الغربية ، تلك الحقيقة التي حاول الغرب تعلمها ثانية في العقد الماضي . ليس لدينا العذر للنظر إلى الشكل الشعري على أنه استحواذ عالٍ للنخبة الفكرية ، طالما أن هناك مخزوناً نفيساً من العرف الشفهي في البيئة الإفريقية . تجد جميع المجتمعات تقريباً فرصاً يكون فيها التعبير النثري غير مناسب لتحقيق القوة المرجوّة ، عندما يكون المطلوب مقداراً أكبر من المعنى في شكل مركز :

الرمح ذو الرأس الصلب ،
دعه يفلق صخرة الصوان ؛
الرمح الذي أثق به ،
دعه يفلق صخرة الصوان ؛
نام الصياد في البرية ،
أنا أموت ، أوه ؛
الرمح الذي أثق به ،
دعه يفلق صخرة الصوان ؛
الرمح ذو الرأس الحاد ،
دعه يصدع صخرة الصوان ؛
رمح الصياد حادّ ،
أنا أموت ، أوه ؛

نام الصياد في البرية :
أنا أموت ، أوه ؛
الرمح الذي أثق به ،
دعه يَفْلق صخرة الصوان .

من الطبيعي أن تكون الصيغ الشعرية شائعة ليس في وقت المواسم والشعائر الدينية فقط ، بل في معظم المناسبات عندما يكون المجتمع منهمكاً في أشكال التعبير اللفظي . في المجتمعات التي تدعى بالمتطورة ، تميل آلة الطباعة إلى منافسة الأغنية الشائعة حتى تنسحب الأخيرة من وظائفها الاجتماعية ، تاركة الشعر في أيدي فئات محدودة من المبدعين والمستمعين .

الأمر ذو الأهمية العظمى في المجتمع الإفريقي ، المنفتح على تنوع واسع للأشكال الشعرية كوسيلة للاتصالات القوية ، أن التربية الخاطئة قد شكلت فظريات مزيفة بين الأقلية المثقفة ، اذا يُعتقد أنها طبيعية أو حتمية فعلاً لا يمكن التغاضي عنها في الشعر المطبوع لكي يصبح تقريباً مكتوباً ومقروءاً على حد سواء من قبل من يمكن تصنيفهم في أسوأ الحالات زمرة محبة للجمال . يمكن أن يشكل هذا التقدم بسرعة حلقة مفرغة . إذا كتب الشعراء بوعيهم الذاتي من أجل الأعيان وحدهم ، فانهم سيؤكدون افتراضاتهم الشخصية بأن الشعر بطبيعته مذاق الأقلية أو قطعة لإبراز فئة ما . وبهذا تتوسع بسهولة الفجوة بين الشاعر والجمهور الواسع :

من الواضح أنه ما يزال هناك متسع من الوقت لقلب تقدم هذه العملية . وتعتبر أغاني « أكوت » . وخاصة (أغنية لاوينو) ، من بين الأعمال القليلة جداً التي يمكن أن تدعى الأعمال الإفريقية الشرقية الأكثر متبيعاً ، وبهذا تبرهن على استمرار الشعبية التقليدية للشعر في زمن الطباعة . تمكنت (أغنية لاوينو) من إرضاء جميع المعايير الجوهرية للتركيز والتشديد المذكورة سابقاً : والمنقولة من خلال الأساليب التي تُبرز فعالية قدرات « أكوت » جميعها ، وهي مناسبة في المجتمع الذي تُتمال فيه : إذ تعتبر الاتصال اللفظي الفوري في سطور قصيرة . وتعلو قيمتها باستعمال الحوار المسرحي ؛ وهو موضوع الاهتمام الحيوي المباشر :

أمي
صانعة خزف مشهورة ،
تصوغ قدوراً كبيرة ،
قدوراً للخضار ؛
جراراً جميلة ذات أعناق طويلة .
تصنع قدوراً للماء
غلايين للدخان
صحوناً للخضار .

يتأصل الخيال الحسي في البيئة :

الوشم على صدرها

كثمار النخيل ،
الوشم على ظهرها
كالنجوم في ليل حالك ؛
عيناها كالحباحب تومضان .
نهداها مكتملان
كالبدر ليلة التمام .

نسمع في القصيدة مجموعة مزدوجة من الأوزان الشعرية ؛ وتوكيدات مركبة ، وتكرارات ، وتناقضات تعمل على توجيه اهتمامنا كما يرغب الشاعر ؛ يحدد المزاح الهزلي الضعيف والواقعية الساخرة شخصية المتحدث ويقيم طريقة طرح الموضوع إلى القارىء وذلك بوضع كلمات مختارة بدقة ، لأن معظم الكلمات بسيطة في حد ذاتها ، وتقديمها في شكل يوفر فرصة عظيمة لرفع مستوى مواضيع معينة في اللغة ، ووضعها عمداً بشكل متقابل :

حين لم تكن ثمة سماء
ولم تكن ثمة أرض
لا النجوم
لا القمر ،
حين لم يكن ثمة شيء ،
أين تراه عاش الأحدب ؟

أين تراه حفر الأحدب

الطين لصنع الأشياء .
الطين لصنع السماء .
الطين لصنع الأرض
الطين لصنع القمر
الطين لصنع النجوم ؟
أين هي البقعة
التي حفرها ،
وعلى أي مصب نهر تقع ؟

. . .

ولكننا تورطنا الآن في نغمة الشك هذه ــ الشك من جانبنا حول ما يبدو بالفعل أقل تصنعاً ، هل هي أسطورة الإبداع أم السائل نفسه .

لا أقرّ شخصياً البدعة التي تقول إن الشعر يمكن أن يعتبر فناً شائعاً في كثير من مظاهر الجميلة (مثل مسرحيات شكسبير ، على سبيل المثال) ، لذا فهناك شيء يستحق الشجب في كتابة الشعر ومن الصعب إدراكه في الحال . مما يبعث على الأسى أن يكون هناك في الغالب تعبير عن النفور من الشعر (وجميع الفنون الأخرى) في المجتمعات المتحضرة ، وخاصة الشعر الذي يتسم « بالصعوبة » ، والانطباعية ، وعدم اتباع المذهب الطبيعي ، وكذلك الرمزية أو مذهب فوق الواقعية : يبدو أن هذا العداء يرتكز على اعتقاد غريب جداً . هو أنه من واجب الشاعر أن يصف حتى أكثر التجارب براعة ، وتعقيداً والتي تتصف بالتناقض الظاهري وذلك في شكل مركز وذي مغزى وفي الوقت نفسه ببساطة شديدة . كما لو أن القرّاء والمستمعين المهتمين بأكثر جوانب الحياة تشابكاً وشدة يملكون القدرة على احتمال تعبيرهم على الورق . وفق طريقة مجلة (المختار)

فقط . إنها نظرة الطبقة البرجوازية والمتوسطة بشكل استثنائي إلى الفن ، ولا يتشارك فيها الخيال القوي للفلاحين ، والأطفال . أو حتّى الأغلبية من المستمتعين فعلاً بما يقدمه الفنانون . يعتمد ، بالطبع ، الأدب التقليدي الملقوظ على الإيحاء بشكل كبير ، والخيال ، والاستعارة ، والرمزية ، والتلميح ، والمعاني المزدوجة وجميع مظاهر الغموض . تعتبر هذه الأساليب طبيعية بالنسبة للأشخاص العالمين بالطبيعة الشعائرية ، والطقسية ، والخفية للوجود ، والذين لا يفترضون أنه بالإمكان تحويل التجربة إلى صيغ منطقية ، ويكونون على اطلاع قريب بالأديان وعلى الأقل بجوهر دين واحد ، مهما يكن نوعه .

نشأت شخصياً بين أناس يستاؤون من أعمال « بيكاسو » و« ستراڤينسكي » ، وأيضاً « هنري جيمس » و « ت . س . إليوت » ، بالرغم من أن أحداً لم يفكر مطلقاً أن هؤلاء يمكن أن يطّلعوا على هذه الأعمال . يمكن لهذا الموقف ، السائد في بعض حلقات الجامعة الإفريقية ، أن يثبط عزيمة القليل من أفضل الشعراء الشباب ويعيق تقدمهم ، أمثال « ريتشارد نيتوو » و « جارد أنغيرا » ، بينما ليس من المقصود أن يكون الدافع الإبداعي عند الكاتب قوياً جداً في المكان الأول لكي تمكن من عرض شعره بشكل شائع (إلاّ إذا كان دجالاً ؛ وبهذا ربما يتمكن من التصدي لهجوم أولئك الذين يغضبون منه فعلاً لأنه يكتب أشياء لا يستطيعون فهمها عفوياً بعد أن اختاروا بمحض إرادتهم أن يمضوا وقتاً لا بأس به في قراءتها . وقد استثنيت من هذا الدفاع أولئك الذين يتصفون بالكسل الشديد حتّى أنهم لا يستطيعون التعبير بوضوح عن الأشياء

البسيطة ، أو الذين يكتمون الأفكار المشوشة أو الأولية تحت خليط من الكلمات .

على سبيل المثال . يدرك « ريتشارد نيترو » حق الإدراك بأن الانهماك الغيبي بالعلاقة القائمة بين الحياة والموت متأصل في وعي القرية كما تعبر عنه الطقوس الدينية .. وأن أولئك الذين تعلموا أن يقبلوا الحياة بثقة وذلك بمواجهة مضامين الموت يمكن أن يتواجدوا في كل المجتمعات . ترتبط هذه المواضيع الدائمة في قصيدته (إلى الحياة) مع إدراك الوجود المستمر للأجداد ، وكذلك ترتبط مع الشعائر التقليدية المعقدة التي تتعلق بالفناء :

هم فقط
لديهم المعرفة الداخلية
بالترنح المخدر
في الليالي القائمة عندما يقوم الرهبان العراة ،
في نشوة رهيبة ،
ليباركون التعويذات الكاذبة والمتعددة الألوان
على قارورة زيت تعود لعظام حوض عذراء
ويحتفلون بموت من لم يولدوا بعد
على إيقاع طبل للموت
عصاه عظم فخذ
لرجل قضى نحبه ليلة عرسه . . .

يشترك « نيترو » مع « أفلاطون » في هذا التبصر من خلال تجربته الفكرية والخيالية وكذلك مع التصريحات المتكررة والمتحضرة لهذا التبصر في كتابات « ت . س . إليوت » . مبدعاً في هذا المزيج نظرته الصادقة والفذّة :

من سواهم
أولئك الذين يمشون إلى ما وراء وميض الشفق
بين النوم واليقظة .
من يتنعمون بأشعة الشمس في الليل
من يستنشقون نسيم الليل العليل ؛
من خبِروا
تحقق الحلم المحتوم ؛
من سِواهم يعرف قوة الدم الساكن الباعثة إلى الحياة ؟

يمكن أن يصل « نتيرو » إلى قرار الآن (هذه الشواهد هي عبارة عن مقتبسات) بمقارنة هذه النظرة مع التساؤل العقيم واليائس لأولئك الذين تعلموا أن لا يقبلوا أو يدركوا شيئاً . يقارن الكاتب من خلال صوره البلاغية بين نظرة الشك المذهلة للقرية وما يقابلها في مكان آخر وفي الوقت نفسه يرفض أية محاولة تهدف إلى إيجاد نظرة عاطفية سواء تجاه الفلاح اللاّ أدْريّ (١) أو المفكر المنعزل :

(١) من يعتقد بأن وجود الله وطبيعته واصل الكون امور لا سبيل الى معرفتها .

لكن نحن . .
نحن الذين نتمسك بالطواطم البالية
ونشيح بوجو هنا عن نور الشمس
عندما تذرب زبدة البراءة
في أيدينا إبان مسيرتنا .
نحن الذين نرفع أكفاً متضرعة إلى نيا بينجي —
أكفاً يمكن لها أن تعانق —
وأي حلم يمكننا أن نعانقه ؟

من العبث تخيل إمكانية كتابة مثل هذه القصيدة بمعان بسيطة ومع ذلك تبقى صادقة أو واضحة .

تبدو أكثر أشكال الشعر الإنجليزي تحرراً ، والخالية من القافية أو من القاعدة العروضية المنتظمة ، والتي أصبحت موضع اهتمام العديد من المؤلفين في القرن العشرين بشكل خاص ، ومنهم أولئك الذين يمارسون الكتابة باللغة الإنجليزية كلغة ثانية ، تبدو هذه الأشكال للوهلة الأولى أسهل متناولاً من التراكيب الأكثر شكلية . وصحيح ما يقال حول إمكانية كتابة شعر سيء بقصيدة حرّة بجهد أقل من الجهد الذي نبذله لكتابة شعر سيء في قصيدة ذات قيود أكثر قسوة . ومع ذلك ، إذا لم ننظر إلى هذه القيود كعوائق في طريق الشاعر بل كمجموعة من نقاط البوصلة التي تساعد كلاً من الشاعر وجمهوره على الاهتداء إلى اتجاهاتهم في بحر العاطفة الإنسانية الواسع (الذي من السهل أن يفقد المرء اتجاهه عليه:أو أن يتجول فيه دون هدف أو أي شعور بالاتجاه) ، عندها نرى أن الكتابة ذات المدلول مع وجود خطوط توجيهية غير واضحة أمر أكثر

صعوبة ، وليس العكس . في هذه الوسيلة التي تبدو بوضوح قليلة التنظيم ، يصبح إرضاء الذات أبسط من إرضاء الآخرين أو حتى الاتصال معهم .

هذه هي المهمة الصعبة التي يواجهها معظم الشعراء الأفارقة في اللغة الإنجليزية . فهي تتطلب إدراكاً واسعاً جداً للكلمات لاستقراء تفسيرات معقدة تتعلق كلها بهدف المرء دون أي تركيز منظم . ليس من السهل تحقيق القوة التي تعتبر إحدى السمات القليلة المشتركة بين المقدمات التالية لأربع قصائد . ولا من السهل كذلك تعريف العوامل التي أجبرتنا على متابعة القراءة في كل حالة. يمكننا ملاحظة الوضع الدقيق للكلمات غير المتوقعة ولكنها محددة — « محتال » ، « مجوف » ، « حاد » ، « قبر » ؛ يكمن وراء ذلك تحكم إيقاعي يدل على قبضة الشاعر الواثقة على شكل القصيدة المحيز ، الشيء الذي نحكم عليه بسمعنا وشعورنا وليس بعقلنا :

يجلس هنا
رجل عجوز مثل صخرة ، محفورة بقسوة ،
صاغها إله ،
صاغها هنا وجوّفها هناك
بحماس حادّ . . .

مراقبة شخص يحتضر
تجربة محتالة
نشعر بالمغزى العميق
لكن المعنى يضيع . . .

نحن مسافرو الطريق المنعزلون .

نخشى الموت

ونرتدي أقنعة الخوف . . .

إنها صورة وجهك الثابتة

رسمتها بيدي وأنتِ تنحنين أمام كرسيّ

النظرة الحزينة في عينيك

تفحصني في وسط عالمي المليء بالسكاكين

هذا العالم الذي يلازمني

لهذا ليس من الغريب أن نجد عدداً من الذين يلعبون بالآثار البصرية في الشكل الشعري ، مثل حذف علامات الترقيم والأحرف الكبيرة أو ترتيب الكلمات المنتظم على الصفحة المطبوعة . تعبر هذه التفاصيل عن ردّ فعل واضح ضد الإشارات الخارجية لاصطلاح شعري مختلف يجب التحرر منه ؛ بصرف النظر عن أن هذه الخدع البصرية تعمل كعائق آخر في وجه القارىء ، فانها بحد ذاتها غير مؤذية شريطة أن لا تبدو بأنها ترفض « ما هية » الشعر في الواقع . يمكن للفنان الخبير بالطبع — دع جانباً أستاذاً قديماً مثل « إي . إي . كامينغ » — أن يلعب بالكلمات لعبة تجعلها في النهاية تساهم بالنتائج الجادة والقوية في القصيدة : برغم كل شيء هناك عنصر اللعب في الفن بمجمله . في قصيدة (الشارع) يرسم الشاعر طريقه مع وجود أرصفة على الجانبين وإشارة للمرور في الوسط . حيث يعتبر هذا الوضع جوهرياً بالنسبة للأفكار التي يحاول أن ينقلها :

ديدان تزحف ديدان تزحف

مرسيدس تنزلق

عبر الظلال الزرقاء

النفاية

تترنح تترنح

نشوى نشوى

الريح الغربية تهب

عبر الظلال الخضراء

النفاية

الظلال السوداء

« وانانشي » « انانشي » . . .

لسوء الحظ يمكن أن تنقلب هذه الوسائل ، بالرغم من دلالتها الكبيرة في مثل هذه المناسبات ، بسهولة إلى حيل لفظية بارعة من شأنها أن تبعد الشاعر عن « صراعه الذي لا يطاق مع الكلمات » والذي هو من صميم عمله ، عندما ستثير غضب القارىء ببساطة بطريقة لا تبدو هادفة .

إذاً من الصعب ممارسة لعبة يتحتم عليك أن ترسخ فيها قوانينك الخاصة ؛ ويصبح الأمر أكثر صعوبة عندما تضطر أن تدخل في لعبتك هذه لاعبين آخرين يحتاجون لأن يتعلموا قوانين هذه اللعبة ويكتسبوا معاً وفي آن واحد المهارات التي تخولهم لممارسة اللعبة بشكل جيد : ولكن هذا هو بالضبط ما يجب أن يفعله قارىء القصائد المكتوبة بالشعر الحرّ ،

حيث أن اللعبة التالية التي نلعبها سوية لها قوانين مختلفة أيضاً . عندها لن يكون هناك خيار . فالشاعر الذي يكتب بلغة ثانية لا يمكن أن يستخدم نظام قافية لا يشعر تجاهه بأي رنين عاطفي ؛ أو شكل لمقطع شعري يبدو بالنسبة له أشبه بسترة من قيود ، بدلاً من ثوب مريح .

الشيء المهم في هذا الوضع هو أن تتوفر للكاتب المبتدىء فرصة كافية ليقرأ مجالاً واسعاً من الأشكال الأدبية ويفكر فيها ويناقشها ، لهذا عندما يختار كتابة القصص القصيرة ، أو التأليف في أسلوب مسرحي أو شعري ، يكون لديه فكرة كافية عن سبب اختياره لنوع أدبي معين ، ويكون ملماً بالإمكانيات المتوفرة لهذا النوع وكذلك بمساوئه . وعلاوة على ذلك يتوفر لدى الشاعر الشاب الأمل بأن يجد نفسه في موضع يتمكن فيه من اختيار الشعر الحرّ بتأنٍ أو بطريقة ذات أسلوب معين ، بدلاً من أن يبقى يتعثر في تقليد ، ويفتتن به لا إرادياً ، ويستخدمه في حاجته لأي نوع آخر يريد أن يتناوله بقلمه . بلغة هذا الموضوع ، يكون الشاعر المبتدىء مصيباً بالتأكيد إذا كان يكتب ما يشعر بأنه « يجب » أن يقوله بدلاً من اختيار موضوعه بغباء وقبل أن يكتشف كفاءته أو يتأكد بأن لديه شيئاً على الإطلاق ليقوله . يمكن أن يكون الاختيار المتأني لموضوع قيم هو للدقيقة ما موت شاعر كامن ، حيث يتحتم على الفنان المدعي قبل كل شيء وفي هذه المرحلة أن يكتشف شيئاً من اللهيب ، أو من الاستغراق العنيف في ذاته يبحث عن منفذٍ له . كل هذا من شأنه أن يجعل الموضوع أكثر أهمية حيث لا يكون هناك اكتساب اعتباطي بالنسبة للشكل .

ما يزال الشعر المكتوب باللغة الإنجليزية حتى الآن في إفريقيا الشرقية مقيداً بعض الشيء في موضوعه وأسلوبه . وما يزال يفتقر إلى حد بعيد

لبريق الخيال . وعاطفة التجربة الشخصية ذات الشعور القوي ، وكذلك إلى النمو المتعاقب للأفكار بلغة الخيال والأشكال اللفظية . ولكن تبدو بوضوح إمكانية التخفيف من حدة هذا التعبير الجارف في كل من هذه المجالات : لم تنطلق إفريقيا الشرقية فقط في (أغنية السجين)«لأكوت »، ولكن أيضاً في قصائد « دافيد روباديري » و « جاغجيت سينغ » و « جوناثان كاريارا » بالإضافة إلى أصوات المؤلفين في إفريقيا الغربية مثل « كوني أونور » ، و « غاستون بارت — ويليامز » و « سوينكا » . من ناحية أخرى ، تعرضت متاهات الذات الداخلية إلى سبر أغوارها في قصائد « لابان إيرابو » : (أتوسل إليك) ، « ويليامز كاميرا » : (قصيدة في أربع أجزاء) ، أو « بارفين سيال » : (الهزيمة) التي يجب أن نضعها بجانب قصيدة « كويسي برو » : (الاكتشافان) ، وقصيدة « ديبوكو » : (السيرة الذاتية) وقصيدة « ج . ب . كلارك » : (ألوكون) . إن النمو القوي والمتماسك لكتاب « جون روغاندا » : (حواجز البيوت الورقية) وكتاب « يوسف قسّام » : (المخطط المتكرر) ، وكتاب « هنري بارلو » : (آخر عرائسي) ؛ أو نمو العديد من قصائد « نيترو » و « أنغيرا » يمكن أن يواكب نمو أعمال (جابرييل أوكارا » : (بيانوطبول) أو « لانري بيترز » : (المظلة) وعلى الأقل القصائد العرضية « لكريستوفر أكيفبو » . هناك دون شك العديد من الأسباب التي وجهت الشعر المكتوب باللغة الإنجليزية نحو الاتجاهات التي سلكها في إفريقيا الشرقية والغربية ، ولكن إذا كان علينا أن نتمهل ونفكر قبل إضافة المزيد على الأمثلة التي أسلفنا ذكرها ، يعود السبب في ذلك جزئياً إلى عدم التوافق غالباً بين أنواع معينة من الإلهام وابتداع أشكال مناسبة من التعبير الشعري أو التكيف معها .

بالرغم من جميع المشاكل التي يواجهها الشعراء الإفارقة . هناك تعويضات هامة لأولئك الذين يكتبون باللغة الإنجليزية . أما هؤلاء الذين يمضون وقتاً ثميناً يندبون الصعوبات التي يواجهونها في كتابة الشعر بلغة ثانية أجدر بهم أن يلتفتوا إلى لغتهم الأساسية ، أو أن يحاولوا تبني شكل آخر ، أو الاثنين معاً . يمكن أن يكون الكاتب الناجح في اللغة الإنجليزية هو الرجل أو المرأة الذي يتمتع بامتلاك إرثين أو أكثر من اللغة ويسمح لهما بالتفاعل سويّة لإبداع إمكانيات جديدة متكاملة في كل إرث ،

يُفترض أحياناً أنه يجب أن تكون العلاقة الوحيدة الممكنة بين اللغة الأولى والثانية إمّا بلغة الترجمة أو الفوضى غير المتقنة للتقليديين مجموعيّ التراكيب ، ولكن بالتأكيد عندما يمتلك كاتب ما بكل ثقة لغتين ، فانهما ستلعبان معاً في وعيه الداخلي بطرق بارعة جداً ، بحيث تقدمان أوزان شعرية جديدة وأشكال جديدة في كل لغة الشيء الذي يمكن أن يُطوّرّ فقط من قبل شخص يكون ابن هذه اللغة ، وهذا بالتأكيد يتوافق بشكل كامل مع الطبيعة الداخلية وإيقاع اللغة المستخدمة .

تعتبر أغاني « أكوت بيتك » حالة معينة في هذا الموضوع . لا أملك القدرة على إبداء رأييّ في العلاقة القائمة بين النسخة الأصلية بقلم « أكول » والناتج الإنجليزي ، ولكن يمكن للمرء أن يلاحظ بسهولة أن التأثير الإجمالي للأغاني جديد بجوهره في اللغة الإنجليزية . إن قاعدة الضربتين القوية ، والمتحولة إلى ثلاث ضربات وفي بعض الأحيان الأسطر ذات الضربة الواحدة ، مع تنوع الأسلوب أحياناً عندما يتصل زوج من فئات الضربتين سوية في سطر منفرد ، أو عندما تنتقل القاعدة نفسها إلى مقطع يتألف من ضربة منفردة أو ثلاثية ، كل هذا نجده ثابتاً في (أغنية

لاوينو) : كما هو الحال كذلك بالنسبة للطريقة البلاغية الثابتة . والتكرار الحرّ لأسطر العبارة المتكررة في القصيدةوالتراكيب التي تلزم مع بعضها رجود طريقة وصفية وروائية حسية ومرئية عالية . كان (ج - ا - هيرون » محقاً بتعريفه لإحدى المشكلات الأساسية التي تنجم عن الكتابة بلغة ثانية والمستمدة من الحقيقة التي تفيد بأن « كل لغة لها مخزونها الخاص من الصور المألوفة التي تعبر عن طريقة فئة معينة من الناس في النظر إلى الأشياء » . بذل « أكوت » كثيراً من الجهد للمساعدة في إيجاد مخزون من التصورات في اللغة الإنجليزية السائدة في إفريقيا الشرقية حيث تعبر عن الطريقة الإفريقية الشرقية في النظر إلى الأشياء ، ويعتبر هذا العمل إنجازاً عظيم الأهمية والتعقيد : من شأنه أن يسهل للمؤلفين الآخرين البناء بالاستعانة من هذا المركز بدلاً من أن يبدؤوا بايجاد قاعدة خاصة بهم. يشتق « أكوت » بالطبع صورته عن اليقطين من مبدأ « أكول » . ولكنها أصبحت الآن فكرة مألوفة ، وكذلك نقطة انطلاق مألوفة لمعظم المثقفين في إفريقيا الشرقية وكذلك لبعض أولئك الذين يكمنون وراء حدود إفريقيا الشرقية ، بفضل الترجمة الإنجليزية لقصيدة (لا وينو) .

يبدو المضمون الوصفي للأغنيتين الأوليتين في الأغاب بسيطاً نسبياً لهذا تعتمد الأصالة الشعرية عند « أكوت » قبل كل شيء على حكم منطقي بحت في اختيار الجزء الذي يمثل الكل — أو على الأقل أكثر من مضمونه الذاتي ؛ ويعتمد كذلك على اختيار الكلمة العرضية وغير المتوقعة ووضعها في المكان الذي يجعلها ذات تأثير عظيم ، وكذلك اختيار الكلمة المألوفة التي يمكن أن تحيي صفاءً جديداً للمعنى — الفعاليات الجوهرية للشعر . إذا درسنا الأسطر الأخيرة من قصيدة (لاوينو) : نجد أن كلمة « الثروة » هي الكلمة الصحيحة التي لا يمكن أن تكون مثار جدل ، وكم هي

مناسبة في مجال جميع معانيها الإضافية التي تحملها هذه الكلمة ودقتها ؛ بينما نجد أن كلمة « يستأصل » الغريبة وُضعت في مكانها المناسب تماماً ضمن الأسلوب الإيقاعي ، ومعناها واضح ، حيث إن قلة فقط يشعرون نحوها بالتردد ، حتى إذا لم يصادفوها من قبل في أي عمل مطبوع ، وبهذا تأتي نضارتها إيجابية تماماً :

دعني أرقص أمامك ،
يا حبيبي ،
دعني أريك
الثروة التي في متزلك ،
أكول يا زوجي ،
يا ابن الثور ،
لا تدع أحداً يقتلع اليقطين .

تمكنت قصيدة (أغنية أكول) و (أغنية السجين) أن تثبتا مقدرة هذا الشكل على إظهار التنوع والمرونة :

أدفع الخوف ،
أدفع الضعف ،
أدفع اليأس .
وأنا حشرة
وقعت بين أصابع
فيل ضخم . . .

إن ظهور فئات الضربة الواحدة كسمة مألوفة ؛ والزيادة في نسبة فئات الضربات الثلاث ؛ والتركيز المتزايد للتشديدات في أساليب مختصرة مع وجود تشديدات بينها : كل هذا يعمل معاً لتقديم نغم مختلف من الصوت ، وطريقة موسيقية متقطعة « لأكوك » في أغنيته : عندما أراد « أكوت » أن يعبر عن مجموعة مختلفة من التوترات . وجد أن طريقته مرنة :

ثمة كيس كبير
في صندوق
السيارة ،
خذه
وضع حاجياتك كلها فيه

وامضِ !

أو :

أخبرني
أيها الشاب
القادم من ماسيلاند . . .
هل تسمح لرجل
أن « يستعير » زوجتك
رغم أنك تقتله
إن استولى على شقتك ؟

افترض العديد من النقاد أن هذا الشكل قد نجح فعلاً . لا أعرف إذا كان هذا الشكل يقدم كثيراً من المقدمات كما قدم سطر الشعر الحر سابقاً إلى شعراء إنجلترا . ولكن إهمالنا للمجال الواسع للإمكانيات الموروثة في هذا الشكل وغيره من أشكال الشعر الإنجليزي الإفريقي التي بدأت بالظهور يعتبر خسارة فنية كبيرة .

لا يحتاج المرء إلى معرفة عميقة بفن الخطابة التقليدية لكي يتعرف على مصطلحاته الشكلية والقوية . على سبيل المثال في تشكيلات الكلمة والمقاطع المتكررة . أو يدرك أنه عندما يبدأ الشعراء الأفارقة البحث عن أساليب أكثر تنظيماً في اللغة الإنجليزية لكي يعملوا ضمنها . كما يفعلون الآن ، يجب اعتبار الحضارة الشفهية أحد المصادر القوية للإلهام . هذا من شأنه أن يثبت أن الحضارة تشكل قاعدة المصطلحات التي تتوافق مع الطرق التي يشعر بها هؤلاء الشعراء والقراء تجاه الأشياء أكثر من توافقها مع الطرق المتبعة في الأساليب والمشتقة من عهود اللغة الإنجليزية السابقة والتي لا يمكن إحياؤها ثانية حتى في بريطانيا أو أمريكا . فندعها جانباً في سياق اللغة الثانية . في الوقت نفسه ، يمكن أن تقدم هذه الطرق الجديدة في بعض الأحيان مقارنات دقيقة وممتعة مع الأساليب البدائية ، فتُضفي حياة جديدة على أساليب القافية المعقدة ، والسجع ، أو استعمال الكلمات التي يوحي لفظها بمعناها ، والجناس وهلم جرا :

بخار يتصاعد من قطار المنجم
ومن المكابس ردد صوت :
جواو — تافاس — ذهبا — إلى — المناجم
جواو — تافاس — ذهبا — إلى — المناجم

جواو — تافس — ذهبا — إلى — المناجم
جواو — تافاس — ذهبا — إلى — المناجم

الطفل : يا طائر النهر ، يا طائر النهر ،
أيها الجاثم طوال النهار
على العوسج فوق العشب ،
يا طائر النهر ، يا طائر النهر ،
غن لي أغنية
عن كل ما يجري
وقل ،
هل ستعود أمي اليوم ؟

الطائر : لا يمكنك أن تعرف
ويجب أن لا تنزعج ؛
فالموسم والسوق يأتيان ويذهبان
وكذلك أمك .

يمكن تجسيد هذه الحياة الجديدة في طريقة بارعة للترجمة في كتابة لغة ما بحروف لغة أخرى — أستعمل هذه الكلمة لأقترح ابتداع نظير شعري في لغة أخرى كنقيض لترجمة آلية . في قصيدة (من أم إلى وليدها الأول) ، المترجمة من « ديدينفا » أو « لا نغو » ، نواجه « ترجمة » استعملت فيها اللغة الإنجليزية كوسيلة لمعان ومضامين قوية وآسرة ، بالرغم من أنني لا أدعي الكلام عن صحتها وأصالتها لكونها تمثل الأصل . لا يمكن لأية لغة بالطبع أن تعكس لغة ثانية بشكل مماثل ؛ ولكن لا أظن أن أغنية المديح هذه ستكون بهذه الدرجة من النضارة

والصدق كما هي في اللغة الإنجليزية إذا لم تتصل بترجمة « لا نغو » بطريقة صادقة وذات مغزى : فانها ستبقى إفريقية في شكلها الإنجليزي — (أقتبس مقطعاً قصيراً من نهاية القصيدة) :

كن رائعاً وعظيماً ، يا طفل الأمنية .
كن فخوراً ، كما أنا فخورة .
كن سعيداً ، كما أنا سعيدة .
كن محبوباً ، كما أنا الآن محبوبة .
ياطفلي، يا طفلي ، يا طفلي ، أيها الحب الذي نلته من زوجي .
ولكن الآن ، الآن فقط ، حصلت على الحب الكامل .
الآن ، والآن فقط ، أنا زوجته وأم بكره .
روحه آمنة في عهدتك ، يا طفلي ، وأنا ، أنا ، أنا ، التي صنعتك
لهذا أنا محبوبة .
لهذا أنا سعيدة .
لهذا أنا زوجة .
ولهذا نلت الشرف الكبير .

عندما يرحل سترعى ضريحه .
وبالأضاحي والقرابين ستحيّ اسمه عاماً بعد عام .
سيحيا في صلواتك ، يا طفلي ،
لن يصيبه الفناء بعد اليوم ، بل حياة أبدية تنحدر
من صلباك

لشد ما ستبدو القصيدة قوية عندما تتدفق النبضة المبدعة من لغة إلى

أخرى بشكل أكثر عفوية ؛ كما يبدو ذلك واضحاً في هذه القصيدة الغنـــائية القصيرة التي أُعيدت صياغتها باللغة الإنجليزية من مصدر « روتورو » بقلم « رالف بيتامازير » تحت عنوان (أحباك ، يا حبيبي الرقيق) :

أحبك ، يا حبيبي الرقيق ؛
حبي لك هوِ الحليب الطازج ُفي الروبندي
الذي شربته يوم الزفاف ؛
حبي لك هو الزبدة التي دُهِنّا بها
لنختم الإخلاص في قلوبنا .
أنت بيضة طير الماشية ،
لأن كل من يراك يصبح ثرياً ؛
أنت قصبة ورق البردي في البحيرة ؛
التي يسحبونها بكلتا اليدين .
أغني لك بدموعي
لأنك تملك قلبي :
أحبك ، يا حبيبي الرقيق .

عندما يمارس الشاعر قوته الإبداعية الشخصية في عملية التحويل يصبح الأمر أكثر فعالية ، كما يفعل « أكلاو أكولي » في (اليتيم) حيث يترك ُ الإيقاع حراً ، ليقدم عملاً مبتكراً بنَسب معقد :

دعنا نذهب ونتحدّ أشباح الغابة
بشبابنا ،

ونغيظ الخيال الحارس للطيور
بنصب الأشراك . . .

دعنا نعش حياتنا
قبل أن تغرب الشمس
ويداعب النوم أجفاننا ويهدهدنا ليتركنا لرحمة
الساحرات سيدات الظلام —

(مع أنه من الصعب فعلاً أن تجد مقطعاً في هذا العمل القوي والمتحدّ خالياً من أسلاك العثرة في الإيقاع أو صياغة الكلمات أو ترتيب السطر).

عندما تمسك النار بالعجلات ، يلغي الشاعر جميع الحدود ويجعل الفروق عديمة الأهمية :

بذرة
حوض من ظلام دامس
هيكل مغلق في غابة
يُسكِتْ
حاجة التربة المتجددة للإملاء
وللريح
إزار داكن يعبر الأغصان
مقدمة هادئة لتحرك
البذيرة
منخلاً أثيرياً دواراً لغبار الطالع

ثم تسقط البذور
لتتلقاها أكف جامدة
حيث تتدفق في أوراقك الخضراء
والرقيقة
فتوقظ العقول وتغدو ظلالاً كونية .

عندما نكون قريبين جداً من جذور الإلهام كما نحن هنا في أحد قصائد « سوينكا » التي تتصف « بالسحر الروحاني » ، فاننا ننسى الإحساس الذاتي حول كون القصيدة شعرية ، أو إفريقية وذلك في الإيمان الأخير بمعرفة أن مثل هذه الكلمات يجب أن تكون بالتعريف كلا الأمرين معاً .

نواجه الآن في إفريقيا الشرقية خطراً يهدد أشكالنا الخاصة بأن تُستعمل بشكل آلي كما تبارى في ذلك الشعراء البريطانيون الرومانسيون سابقاً . هذا هو المبدأ الذي يكمن وراء أعمال المؤلفين الذين أسلفت ذكرهم والذي من شأنه أن يُثير معاصريهم وأسلافهم : الأصالة المهذبة والمُشتقة من الإخصاب المتبادل والمشترك بين اللغات ، وليس مجرد تقاليد نجاح الآخرين .

يصل النقاش إلى حد الثورة فيما يتعلق باللغة المجازية ؛ والاستعارات ، والرمزية ، والإسناد . هل يتوجب على الكاتب الإفريقي أن يقيد نفسه بالتأثيرات الفطرية ؛ أو أن يُسمح لهذه التأثيرات بالتفاعل بحرية مع التجارب العامة والتي يمكن تَشَرّبها من القراءة المباحة ؟ بالنسبة للشاعر الأصيل تَحلّ المشكلة نفسها بنفسها حيث تندمج القوى الإبداعية لديه في شكل تعبيري جديد يكون شخصياً ومستقلاً بآن واحد . لقد وصلنا

الآن بالتأكيد إلى مرحلة الإدراك الذاتي حيث أصبحت الإشارات الضمنية من قبل الشعراء الأفارقة إلى النرجس البحري والريف المكالل بالثلج تثير الابتسام بدلاً من المناقشة الجادة . ولكن الشيء غير المرغوب فيه هو التحول نحو الوجهة المعاكسة بحيث يصبح الشعور الذاتي الإفريقي أمراً خاضعاً للجدل . وقد عبّر المؤلف والمبدع الأرجنتيني المشهور ، « جورج لويس بورجز » : عن نفسه بفعالية في مواضيع مشابهة : وعلى سبيل المثال في مقالته : (الكاتب الأرجنتيني والحضارة) ، والتي أقتبس منها مقطعاً بترجمة « جيمس إي . إيربي » :

(إلى جانب ذلك ، لا أعرف إذا كان من الضروري القول إن الفكرة التي يجب أن يُعرّفها الأدب بلغة ميزاتهالوطنية هي مفهوم جديد نسبياً ؛ وكذلك بأن الفكرة التي تفيد بأنه يتحتّم على المؤلفين البحث عن مواضيع لكتاباتهم تُستلهم من بلادهم هي فكرة جديدة واعتباطية . دون الاستمرار في هذا الحديث ، أعتقد بأن « راسين » لن يفهم أبداً شخصاً ينكر عليه حتى حصوله على لقب شاعر فرنسا لأنه تعهّد بكتابته المواضيع اليونانية والرومانية . وكذلك سيصاب « شكسبير » بالدهشة إذا حاول الناس حصر كتاباته بالمواضيع الإنجليزية فقط ، وإذا أخبروه أنه لا يحق له ، كرجل إنجليزي ، أن يؤلف مسرحية (هامات) ، لأن موضوعها اسكنديناڤي ، أو مسرحية (مكبث) ، لأن موضوعها اسكوتلندي . تعتبر العبادة الأرجنتينية للون المحلي ديناً أوربياً جديداً يجب أن يرفضه الوطنيون كدين أجنبي .

منذ أيام مضت وجدت تأكيداً دقيقاً للحقيقة التي تفيد بأن كل ما هو محلي بصدق يمكن أن يستغني عن الألوان المحلية وغالباً ما يفعل كذلك ؛

وجدت هذا التأكيد في كتـــاب « جيبـــون » : (انحطاط وسقوط الامبراطورية الرومانية) . يلاحظ « جيبون » أنه في الكتاب العربي صاحب المقام الأول ، في القرآن : ليس هناك إشارة إلى الجِمال ؛ وأعتقد أنه في حال وجود شكوك حول صحة القرآن ، فان غياب ذكر الجِمال يعتبر برهاناً كافياً لإثبات أنه عمل عربي . لقد كتب محمد القرآن ، وهو كشخص عربي ، ليس من الضرورة أن يعرف بأن الجِمال حيوانات توجد في البلاد العربية بشكل خاص ؛ بل تشكل بالنسبة له جزءاً من الحقيقة ، ولا يجد حاجة لتأكيدها ؛ من ناحية أخرى ، أول شيء يمكن أن يفعله إنسان مزيف ، أو سائح ، أو مواطن عربي هو الإفراط في ذكر الجِمال ، بل قوافل من الجِمال ، في كل صفحة ؛ ولكن محمداً ، كعربي ، كان غير مبالٍ : فهو يعرف أنه يمكن أن يكون عربياً دون ذكر الجِمال . وأظن أننا نحن الأرجنتينيين يمكن أن نحاكي محمداً ، ونؤمن بامكانية كوننا أرجنتينيين دون غزو اللون المحلي) .

لا يواجه الشاعر الإفريقي القروي صعوبات حول اللون المحلي أكثر من تلك التي واجهها محمد . فهو فنان ولا يقوم بأي تمييز زائف بين حرفته وفنه . بل لديه وحدة متكاملة من الأهداف والمعاني . وتتوفر لديه دائماً ، وفي قمة شعوره ، الطرائق الفنية التي تهدف إلى تبادل المعلومات التي يريدها بدقة وبالطرق نفسها التي يريد أن ينقل بها هذه المعلومات . يُعتبر المضمون ومعالجة الموضوع كلاً لا يتجزأ . يجب أن يصبح الشعراء الأفارقة طوعاً فنانين واعين — إلاّ إذا كانوا يرغبون الاعتماد فقط على الإلهام المتقطع والحدْس الخام — في حال وجدوا أجوبتهم الخاصة على مثل هذه الأسئلة وذلك ليتمكنوا من قول ما يريدونه، ويكونون منصفين للرؤية الشعرية .

بشكل مشابه ، في سبر أغوار الفن أو حرفة الشاعر ، يجب على الطالب ، والمعلم ، والناقد أن يستجيبوا قبل كل شيء للقصيدة ، ثم ينشدوا طريقة إدراكها كاملاً ، لكي يمتلكوها ويختبروها من خلال ملاحظة شكلها ، الذي هو بمثابة التعبير عن حياتها الداخلية . إذا قلنا إن هذا يتطلب فن الحرفة الإفريقي فلا يعني ذلك بالضرورة أن أي كاتب أو قارىء أو طالب شعر سيكونون في حالة أفضل في مهمتهم لكونهم خُدِعوا بالنظريات الإفريقية ، أكثر من خداعهم بمجموعة غير واضحة من المعايير المُستعارة والمهجورة . ومع ذلك ، يمكن أن تتطور الإجابات والاستجابات الفعالة في الغالب في ضوء الحالات النفسية والمواقف التي تنمو معاً في الفرد وفي مجتمعه المعاصر عبر عملية التفاعل .

* * *

الجزء الثاني

دراسات عن كثب

الفصل الثالث

« المركزيتماسك »

دراسة لرواية (الأشياء تتداعى) بقلم « شينوا أشيبي »

لدى قراءة رواية (الأشياء تتداعى) للمرة الثانية فوجئت بحقيقة أن التأثير الذي يتركه الكتاب على العقل مختلف عن ذلك التأثير الذي نحصل عليه عند التوقف فجأة وفي منتصف الطريق وملاحظة ردود الفعل الفورية لشخص ما . يبدو الكتاب في ذاكرتنا ذا ترتيب متناسب بشكل جيد ، قيماً ومدروساً ، اقتصادياً في أسلوبه ، ومؤثراً في مضمونه . ولكن دراسة دقيقة وعميقة لهذا الكتاب من شأنها أن تغير هذا التوكيد . بعد الفحص التفصيلي يمكن أن ينخفض التنظيم إلى الضآلة ؛ بينما تؤدي النظرة الشاملة إلى القساوة ، وحتى الخشونة في التركيب . وهكذا تبدو البساطة والسهولة التي ينشدها الكاتب للحظة غير خالية من التشويق أو المتعة .

يعتبر التحليل الأدبي هادفاً فقط لخدمة تركيب جديد . فاذا قمنا بدراسة دقيقة لمقطع من رواية (الأشياء تتداعى) بمعزل عن سياق الكلام يمكن أن يؤدي بنا هذا إلى التعييب الصحفي أو حب انتقاد الناس والحصول

على علاقة ضئيلة بالتأثير الكلي الذي تفرضه علينا الرواية ، حيث أنه ، وكما أرغب أن أناقش في هذا الفصل ، الهدف الذي يحرزه هذا الكتاب هو في جوهره أثرٌ فنيٌّ شبيه بالملحمة يكون فيه الكلُّ أعظم من الأجزاء ؛ ولا يمكن تقييم هذه الأجزاء بشكل صحيح إذا انفصلت عن الكل . يمكن أن يؤدي أحياناً المديح البسيط لرواية (الأشياء تتداعى) إلى رد فعل مبالغ فيه من شأنه أن يستخف بالدور الهام الذي تلعبه هذه الرواية في التسلسل الزمني للتأليف الإفريقي باللغة الإنجليزية . أصبحت هذه الرواية حدثاً مبكراً ليس فقط بسبب توقيتها الزمني (مع أنه من الصعوبة بمكان كتابة مثل هذه الرواية فيما بعد) بل لأنها نموذج أصلي يستحق التقييم .

من الطبيعي مناقشة رواية (الأشياء تتداعى) فيما يتعلق بالمفاهيم اليونانية عن المأساة . تعلن « أبيولا إيريل » في إشارتها لهذه الرواية ولرواية (سهم الإله) أن : « أشيبي قد نجح ، في اثنتين من رواياته على الأقل ، في إثارة ملاحظة مأساوية عميقة » وتعرّف « صلابة » « أكونكو » بأنها ضعفه المأساوي . يتحدث « جيرالدمور » عن « المنزلة المأساوية الصارمة لرواية (الأشياء تتداعى) » ويشير إلى طريقة « معالجتها التقليدية » . ويعلق « جون بوفي » بقوله إنّ « أكونكو » يجاري الأبطال المأساويين الآخرين الذين يُعتبرون في مبالغاتهم أكثر الأشخاص بطولة وكذلك أكثرهم إسرافاً . . . . وتعتمد بطولته على شعوره القاسي بالاستقامة »). من ناحية أخرى يتبنى « ج . د . كيلام » هذا الموضوع ، بقوله(إن قصة « أكونكو » طُرحت بلغة تشابه لغة المأساة الأرسطوطالية — النجاح في حياة بطل الصناعة ، والشجاعة والرفعة ، وبطل القضاء والقدر الملحّ . . . الذي يتجاوز مقدرته ليصل إلى التفهم الكامل أو مقاومة تسلسل الأحداث المقدّر مسبقاً ») .

يجازف « ا . ج . تومسون » حل بعض التشابهات الجزئية مع الشعر البطولي بشكل عام ولكنه لم يجد في ذلك أية مقارنة واعدة جيدة : تعتبر التراتيل التي أتى تكرارها مناسباً لشعر القوم البطولي والذين يعتبرونه بطولياً تراتيلاً جائرة بعض الشيء في هذه الرواية ، الأمر الذي يدعو إلى المقارنة مع الروايات الأخرى بدلاً من الساغة (١) أو الملحمة » . ثم ينسحب في الحال من المناقشة : « ربما ، ليس هناك ما يقال في حديثنا عن الأساليب ، وفي وضع بعض المفاهيم العامة عن الرواية أو التاريخ تجاه مفهوم الشعر البطولي » . يفترض « تومسون » أن أساليب الملحمة والرواية مشتركة كنياً ، ولهذا يتخذ قراراً حكيماً بأن تقصي علاقتهما أمرٌ غير مجدٍ كثيراً في هذا المزاج السابي . ولكن من الغريب أنه ، بعد أن لاحظ طريقة بطولية مناسبة « لأولئك الذين يعتبرون الشعر البطولي طبيعياً ، يفشل بادراك إمكانية اعتبار هذه الطريقة جانباً إيجابياً في رواية يكتبها مؤلف ينتمي إلى مجتمع « إيغبو » حول هذا المجتمع التقليدي .

إذا اعتبرنا رواية (الأشياء تتداعى) ملحمة بطولية ، فان « أكونكو » بطل في جوهره . يمكن الدفاع عن كلا الافتراضين . ويعتبر هذا العمل الأدبي ملحمة لكونه يمجد الإنجاز الذي حققته شخصية بطولية روائية في الأزمنة السابقة ؛ ويجسد من خلالها مفهوم الناس عن ماضيهم . وتعتبر الرواية ككل عملاً بطولياً لأنها تهتم بالفعل الذي يلجأ إلى المقاييس المتطرفة ، والجريئة ، والجسارة في الإقدام على مغامرات عظيمة . وتكمن قوة الملحمة في تركيب الأحداث الذي تقدمه لكي تصف تاريخ مجتمع ما في شكل خيالي . عندما تحقق الملحمة هذا الهدف تصبح ذات مكانة رفيعة وموضوعية بعض الشيء ، مضحية بحماسة وتفصيل

١ – قصة إيسلندية قديمة زاخرة بالأعمال البطولية .

التشخيص ، ولكن يُعتبر هذا الكلام جزءاً من تعريف « النوع » الذي يكتب فيه « أشيبي » (إذا اتخذنا مصطلح النهضة الأوربية) أكثر منه تقييماً مزدرياً .

يعتبر « أكونكو » بطلاً لأنه يظهر شجاعة استثنائية ، وثباتاً ، وعظمة في الروح . البطل بالتعريف هو شخص استثنائي لهذا فهو لا يجسد ببساطة الفضائل المعتدلة السائدة في مجتمعه بشكل نموذجي ، بل هو أبعد ما يكون عن مواصفات « الإنسان العادي » .

يهزأ « أكونكو » فعلاً من تقاليد مجتمعه في مجالات هامة ويسبب بعمله هذا سقوط الكثير من محنه الشخصية فوق رأسه . ولكن هذا الاستهزاء ، بلغة مخطط الكتاب ، ليس مجرد حدث عرضي أو غير مقصود ؛ لأن هذه الانحرافات مهمة جداً وتأخذ شكل مواضيع رئيسية ، لهذا تبدو التقاليد في تطورها أكثر وضوحاً . عُوقب « أكونكو » مرتين لارتكابه جرائم بحق « آني » آلهة الأرض : وإذا كانت المناسبة الأخيرة التي أدت إلى نفيه حدثاً عرضياً خارجاً عن إرادته ، فهذا ليس صحيحاً بالنسبة لانتهاكه « أسبوع السلام » ، المناسبة التي علمنا فيها أن « أكونكو » ليس الشخص الذي يتوقف عن ضرب أحدهم قبل أن يميته ، حتى خوفاً من الآلهة » ، بالرغم من أن زوجتيه الأوليين دافعتا عنه بعفوية . قبل ثلاثة أيام من احتفال « موسم اليام » (١) يطلق النار على زوجته الثانية ؛ ويتلقى تأنيباً قاسياً من « شياو » ، كاهنة معبد « أراكل » ، لرفضه تنفيذ طلبها وإحضار ابنته بين يديّ « أغبالا » . ربما الجدير بالقول من كل ذلك ، هو تأنيب « أوبيركا » الأخير على دوره في مقتل

١ – اليام : نبات جذري يعتمد عليه السكان في إفريقيا الغربية في غذائهم .

« إيكيميفونا » : « ما فعلته لن يسر الأرض » . تلعب الخرافات «أكونكو» دورها في تأكيد الإطار الاجتماعي والأخلاقي .

لا يشبه « أكونكو » أبطال الملاحم التقليديين في كتابات « هومر » و « فيرجيل » وذلك في ناحية واحدة كثيرة الأهمية تتعلق بالظروف أكثر مما تتعلق بالشخصية . فهو ليس شخصاً ناشئاً في تاريخ قومه الأسطوري ، بل العكس تماماً . يقوم بتوكيد نهائي ، ومفخّمٍ للمبادىء والقيم السائدة في مجتمعه وذلك قبل أن يتغير النظام الرسمي والراسخ في ذلك المجتمع ويتجاوز كل تقدير : ينشد أغنية البجعة (١) المعروفة في تقاليد مجتمعه المتعرضة للتغيير . يعتبر « أكونكو » بطلاً لأنه ناضل من أجل صفات جوهرية معينة راسخة في نظام مجتمعه الموطد الأركان ، تلك الصفات التي جعلته قوياً ، وهاماً وثابتاً . يبدو كل مجتمع فريداً وفذاً في التوازن الدقيق للقيم والافتراضات التي تحافظ على ذلك المجتمع . ليس بالضرورة أن تكون بعض الصفات الإيجابية لفئة ما إيجابية أيضاً في قوانين السلوك لفئة أخرى . كما يصرح « أجوفيا » في حديثه لشيخ قبيلة « يوموفيا » :

(لا يمكننا أن نترك الموضوع بين يديه (السيد سميث) لأنه لا يفهم عاداتنا ، تماماً كما لا نفهم نحن عاداته . نقول إنه أحمق لأنه لا يعرف أساليبنا ، وربما هو يقول إننا حمقى لأننا لا نعرف أساليبه) .

لاأعتقد شخصياً أن رواية (الأشياء تتداعى) تهتم باطلاق الأحكام على الأنظمة الاجتماعية ، أو الجزم دون دليل بأن هذا الشخص أفضل أو أسوأ من ذاك . بل ماتفعله هذه الرواية ، بطريقة لائقة ، وهادفة ،

---

١ – أغنية التم أغنية زعموا أن التم أو الأوز العراقي ينشدها عند موته .

ولاتقبل الجدل ، هو إثبات أن كل مجتمع يعتمد على مجموعة قاسية تماماً من التقاليد التي لايمكن أن تتواجد إلاّ ككل متكامل ولهذا تخضع لتقييم شامل ـ وبطريقة مثالية من الداخل . أما الغرباء القادمون فانهم يمجدون القيم والعادات الاجتماعية المألوفة لديهم بشكل مضطرب ولايتفق مع قواعد النقد النزيه مثل « المتمدن » ، وينبذون بشكل مغاير طريقة مختلفة للحياة تتطلب مطابقات مختلفة كما كان « الإنسان البدائي » متكبراً ، ومتحيزاً ، وجاهلاً ، وغبياً . هذا لايعني أن « أشيبي » يميل إلى إبراز أمثولتهم بخلق خيال يعكس تعصبهم الأعمى . بل يفضل أن يكشف عن الجانب الأكبر ظلمة لكل من الحضارتين وكذلك الجانب الأفضل لهما ويترك لنا الفرصة للتوصل إلى نتائجنا الخاصة . فهو لايصور مجتمع « إيفبو» بطريقة رومانسية ولايحطّ من قدر السلوك الأوربي المسيحي ككل . من التفاهة الإفراط في تبسيط أساليب العلاقات البشرية المتطورة وتصنيف فئة من الناس دون تمييز على أنها « جيدة » والأخرى « سيئة » . يقول « إيزكيل مفاهليل » : « لايمكن للرفض السطحي والقبول السطحي أن يخضعا « للتأمل الساحر » » . لم يكن « أشيبي » متكبراً ولابسيطاً في رواية (الأشياء تتداعى) : بل يتخذ وجهة نظر طويلة جداً .

كما علق الأستاذ « ستوك » بوضوح ، بالإضافة إلى النقاد الآخرين ، بأن « أكونكو » يتقبل القيم التقليدية السائدة في مجتمعه ، بالرغم من استقلاله الذاتي : فعلى سبيل المثال ، عندما نُفيّ من وطنه لم يقاوم الحكم بل يرضى به دون جدال . ويبدأ فعلياً بالتغلب على المشاكل التي خلقها بنفسه في أسلوب حياته وذلك بطرق مناسبة تماماً للتقاليد التي حددت جنحاته بحق مجتمعه .

مايعترض عليه « أكونكو » فعلياً هو التاريخ ، أو حتمية التغيير الناجمة عن القوى المتقاربة والتي لايمكن أن تنحرف الآن . لاتشمل هذه القوى فقط على قرار الحكم الاستعماري الذي يُعتقد أنه أقوم أخلاقاً من الآخرين وأنّ له الحق بالسيادة وفرض الخضوع لتقاليده الخاصة على الآخرين ، معززاً بقوة السلاح ، بل تشمل أيضاً القوة المقابلة لأولئك المضطهدين ضمن المجتمع التقليدي ؛ وكذلك الميل العام للكائنات البشرية للحصول على كل ماتريده ؛ بل وحتى الفضائل الموروثة مثل الكرم ، وحسن الضيافة ومنح الشفقة إلى من لايستحقها ، تلك الصفات التي يُعبر عنها مجتمع إيفبو أمام الغرباء المتجولين . هذا هو التركيب المعقد الكلي الذي يعترض عليه « أكونكو » . لايكمن الموضوع الأساسي الآن في جودة أو رداءة ماهو متطفّل أو مقتَبس . يعتبر « أشيبي » في رواية (الأشياء تتداعى) موضوعياً ليس لأنه غير مبالٍ – وبعيداً عن موضوعها ؛ بل لأنه ينظر إلى ماتحت سطح الأشياء في لعبة القوى في سياقٍ تاريخي للأحداث . إنّ دَحْضَه لنقاد مجتمع « إيفبو » المغرورين والغرباء أمرٌ عرضيٌ : فهم أكثر الأشخاص تعرضاً للسحق فعلياً لأن الموضوع خضع لمعالجة ابتدائية . بدا موضوع « أشيبي » الكامل أكثر شمولاً وأهمية . حيث تتعرض فترة زمنية لانقد بلغة الموقف النهائي لبطل عظيم لمَعَ في هذه الفترة من التاريخ .

يمكن اعتبار موقفه غير مجدٍ طالما أنه يعارض القدر المحتوم والمتعذر اجتنابه . ويمكن اعتباره أيضاً موقفاً عظيم البطولة (أفضل من كلمة « نبيل » حيث أن « أكونكو » ليس في الواقع شخصاً نبيلاً ، ولامتقد الذكاء فطرياً) . هذا توكيد دقيق ، ويائس ، ومطلق بأن شيئاً ما كان على وشك الاختفاء مايزال موجوداً ، ويجسد إيجابيات عظيمة معينة

يصعب إعادة تشكيلها بدقة في مجال مختلف . نجد أنفسنا نشارك جزئياً وجهة النظر الرئيسية . والموضوعية للرواية ككل . ولكن يهدف أي كاتب موضوعي وقوي غالباً أن يتركنا نسأل أنفسنا أسئلة رئيسية ، وهذا ينطبق حتماً على رواية (الأشياء تتداعى) . يمكن للمجتمع الإفريقي المعاصر ، بالغة هذا العمل ، أن يعيد النظر بشكل هادف في مجموعة واحدة من جذوره وأصوله ، دون مثالية عاطفية ، ولكن مع الإشارة إلى القيمة المناسبة عند الطالب . ثم نجد أنفسنا مقيدين ، بالتأكيد ، للاستمرار في تساؤلنا كيف يمكن الحفاظ بشكل مناسب وصحيح على هذه القيم ، أو استعادتها وإعادة توكيدها في المحيط المختلف لزماننا هذا .

عند دراستنا « لأكونكو » كشخصية بطولية في إطار ملحمي ، من المفيد وضعه موضع المقارنة مع أبطال آخرين ابتدعهم « أشيبي » في رواياته . هناك فروق عديدة بين « أكونكو » و « أوبي » ، ولكن ما يهمني في هذه اللحظة هو أننا عندمانضعهماجنباً إلى جنب ، يبدو « أوبي » بوضوح ، ضمن وضعه المعقد المليء بالمشاكل ، رجلاً صغيراً بالمقارنة مع « أكونكو » . في رواية (سهم الإله) يبدو البطل « إزولو » في موضع متوسط ، ولكن توفر له بيئته فرصاً كبيرة . وهو بنوعيته ، أو بشكل محتمل على الأقل ، يشبه « أكونكو » أكثر مما يشبه « أوبي » ؛ ومع ذلك تُظهر هذه المقارنة اللاحقة بشكل أكثر وضوحاً أن بطل رواية (الأشياء تتداعى) يتفوق على أتباعه .

تمت الإشارة إلى عودة « أكونكو » إلى قبيلة « يوموفيا » ، بشيء من السخرية ، « كعودة المحارب » ؛ ولكن لاتتجه السخرية في هذه

اللحظة إلى البطل أكثر مما تتجه نحو المجتمع الذي لم يَعد بعد الآن يقيّم ، أو حتى يميّز مواصفات المحارب . لاشيء يمكن أن يكشف بوضوح كيف تفسخت الأمور أثناء غيابه في « مباناتا » أكثر من اللاعلاقية الافتراضية لمكانة « أكونكو » ؛ ولمفاهيمه الخاصة ، عندما يتدخل بشدة شديدة ليحشد معنويات قومه المترددة .

يوصف « أكونكو » دائماً « باللهيب الهادر » . علمنا في بداية القصة أنه « هُيِّئَ بشكل واضح للمهام العظيمة » . فهو شخص له قدره ، حيث قضيَ عليه في مجرى الأحداث الصحيح أن يضع بصمته على تاريخ قبيلته . وهو إلى جانب ذلك يملك مواصفات البطل : « كان طويلاً وضخماً ، وقد أضفى عليه حاجباه الكثيفان وأنفه العريض نظرة شديدة القسوة » . مثل هذا الشخص الرمزي ، والشعائري يجب أن يُظهر دوره بوضوح . حتى في المظهر الخارجي ، ليس من الضرورة ، بالطبع ، أن تكون هذه المواصفات البطولية جذابة بالمعنى الأرقّ للكلمة — فهي مواصفات ضخمة وصارمة . فالشجاعة ، الصفة التي من المفروض تواجدها عند أي بطل ، هي صفة تثير الإعجاب ولكنها بحد ذاتها ليست محبوبة بشكل خاص . لايكون المقاتل عرضة للتماق والتزلف بسبب مواقفه الإنسانية . منذ البداية كانت اللهجة التي استُخدمت في وصف تفوق « أكونكو » غامضة بشكل مضحك . فبعد الوصف التمهيدي لمظهره الجليل ، أُخبرنا في الحال عن شخيره القوي ، تلك الصفة التي التي وُضِعتْ على الميزان نفسه :

(تنفس بثقل ، وقيل إنه ، عندما استغرق في نومه ، وصل صوت تنفسه إلى مسامع زوجاته وأطفاله في البيوت الخارجية) .

من ناحية أخرى ، يماثل « يونوكا » ، والد « أكونكو » ، الذي تعرض للازدراء من قبل ابنه . كثيراً من الصفات الودية التي تتطابق تماماً مع التقاليد : فهو سكّير حلو العشرة ، ويعشق آلة الفاوت الموسيقية ولديه استعداد للصداقة الطيبة . علمنا بدقة أن « أكونكو » لايحب المرح وقد ازداد احتقاره لأبيه فعلياً بسبب حيازة الأخير لهذه الصفات الاجتماعية . يشارك « أكونكو » في الاحتفالات ، باعتباره الطفل المطيع لقبيلة « يوموفيا » ، ولكنه يقوم بذلك بشكل آلي ، دون حماس : (ولكن لايمكن « لأكونكو » أن يصبح متحمساً للمشاركة في الأعياد مثل غيره من أبناء القبيلة . . . كان دائماً يجلس قلقاً ولعدة أيام منتظراً الاحتفال أو الانتهاء منه . سيكون أكثر سعادة لو عمل في مزرعته ») .

في البداية يشعر بالازدراء تجاه والده بسبب طبعه البارد ، ثم يشعر بازدراء مماثل تجاه ابنه الأكبر ، « نوي » ، للسبب ذاته . بالرغم من وجود اختلافات كثيرة بين الجد والحفيد ، إلاّ أنّ « يونوكا » و « نوي » يتشابهان بكراهيتهما للحرب ، الحدَثْ الذي يتألق فيه « أكونكو » قبل كل شيء . والحقيقة المألوفة التي نلاحظها حول رواية (الأشياء تتداعى) هي أنّ « أكونكو » برفضه لوالده لأنه ألحق به الخزي والعار ولأنه فشل بأن يوجهه في الحياة ، توصل إلى كره « الوداعة » والخوف منها إلى درجة سببت له اضطراباً نفسياً :

(ربما في أعماقه لم يكن « أكونكو » بالرجل القاسي . ولكن يسيطر شعور الخوف على حياته برمتها ، الخوف من الفشل والضعف .)

إذاً ، « جون بوفي » محقٌ عندما يقول : « بالرغم من تعاطفنا الشامل إلا أن « أكونكو » ليس رجلاً محبوباً » . فهو يرفض إظهار

شعوره الفعلي بالتأثر . ولكن يمكن إدراك الكبت العُصابي لعواطفه الضعيفة ، وهذا من شأنه أن يولد شعوراً عظيماً بالتعاطف تجاهه كانسان عانى من عذاب الكتمان الذاتي المكثّف . ولكن يمنح الكتاب قليلاً من التشجيع إلى القارىء في ردود الفعل هذه . ونجده كذلك يختنق في صمت التأثر المتبادل بينه وبين ابنته : « كان « أكونكو » مغرماً « بازينما » بشكل خاص . . . ولكن تتكشف عاطفته هذه فقط في مواقف نادرة . » كان يعاملها غالباً بقسوة ، وبرفض عنيد لكل العلاقات الحميمة التي في متناول يده ، نجده يطيل التفكير بشدة في أمنيته بأن تكون ابنته مولوداً ذكراً .

نرى اذا « أكونكو » كشخص فظ ، فاقد الصبر ، ومغرور . يظهر افتقاره إلى التواضع بشكل واضح في الطريقة المتعالية التي ينتقد فيها دوماً الآخرين ، والتي تجعل زملاءه الأكبر منه سناً يؤنبونه أحياناً ويطالبون منه أن يعتذر من ضحيته . اذا تعاطفنا مع « أكونكو » ، فيكون ذلك لقدراته البارزة ، وليس كفرد مستقل . ينشد المقطع الأول من الرواية مديحه كرجل حرب في بيئة ، في هذا المجتمع ، توفر إحدى الفرص الإيجابية العظيمة للرجل لكي يظهر براعته الفائقة ــ أي الكفاح . باعتباره شخصاً ناجحاً في مجتمعه ، كان « أكونكو » ــ اذا استخدمنا عبارة المديح « الغربية » ــ رجلاً عصامياً ، ويمتلك شعوراً عظيماً بالثقة التي تتضمنها هذه العبارة .

يجب ملاحظة أن موقفنا تجاه مقاتل ناجح في النزاعات الجارية بين القبائل في ذروة نجاح « أكونكو » يتقرر بالمعيار الذي تتم وفقه هذه الحروب في ظروف تقليدية . قُتِل اثنا عشر رجلاً من جانب العدو في انتصار رائع ، واثنان من الفاتحين . لايؤثر العدد ، بالطبع ، بطريقة أو

بأخرى . على جدّية الموت العنيف بحد ذاته ؛ ومعْ ذلك يتأثر موقفنا بحقيقة أن عملاً كهذا لايتم بعيداً عن مخيلتنا ؛ ولايقلل من فكرة الإنسان نفسه ؛ فلا يضعف شأن الإنسان بشكل ساخر كما يحدث في المجازر المنتشرة والإبادة التي تنجم عن الحروب المعاصرة .

من ناحية ثانية . نرى أن الكثير من فعالية « أكونكو » التي تتسم بالتوكيد الذاتي تَحدث في سياق الكلام حيث لايُراد منه أن يكون محطّ إعجابنا . تقول « أبيولا إيريل » . « إنّ طريقة « أكونكو » في التكيّف ، إلى جانب أنه نوع يعكس الانشقاقية ، طريقة منحرفة . فالمعنى الذي يربطه بالرجولة يصل إلى حد العنف ، و« القسوة » » . ويؤكد ، كما لاحظنا سابقاً ، على المشاركة في قتل « إيكيميفونا » ، على النقيض من النصيحة المحددة ؛ ونراه يضرب « أجيوغو » في احتفالات « أسبوع السلام » ، فيصدم المجموعة بتصرفه اللاأخلاقي ؛ ويحاول قتل زوجته الثانية ويفشل فقط لأنه رامٍ سيء — مشهد مضحك ولكنه بعيد عن التسلية . تؤدي قسوته إلى نفور أبنه الأكبر منه ووقوعه بين أيدي النصرانيين . يقول « جون ريد » : « ليست النصرانية أو عالم الرجل الأبيض اللذان سببا تحطيم عائلة « أكونكو » ، ولكنهما قدّما الفرصة فقط أمام مشاعر الغضب الممزقة في هذه العائلة » . اذا أعدنا النظر من نقطة الإدراك المؤخر للأفضلية ، ، نجد أنّ نبذه المُزدرٌ لأولئك الذين لم ينجحوا في الحياة مايئاً بالسخرية : « لايملك صبراً مع الرجال الفاشلين ». كم كان « أكونكو » ناجحاً في المحاولة الأخيرة ؟ يكسبه عناده كراهية أفراد عشيرته :

(قال الناس إنه لايحترم آلهة العشيرة . قال أعداؤه إن حظه الجيد

قد أدخل الغرور إلى نفسه . وقد دعوه بالعصفور الصغير « نزًا » الذي نسيّ نفسه بعد أن تناول وجبة ثقيلة إلى درجة تحدى معها حدود الإشباع).

ومع ذلك ، فهو حريص على اتباع دقائق وتفاصيل التقاليد حتى اذا كانت تناقض مصلحته الخاصة : لن يعود إلى قبيلة « يوموفيا » قبل اليوم الذي يصادف نهاية السنوات السبع بالتمام والكمال . وعندما يغادر « مبانتا » وبالرغم من كرهه للا حتفالات العامة . يغالي في توقعاته بأن يُقام احتفال يُلقي فيه تحية الوداع : (توقعنا احتفالاً كبيراً . ولكنه انقلب في النهاية ليصبح أكبر مما توقعنا .)

بالتأكيد ، عندما يتأمل المرء بالجهد الكبير الذي نلاقيه لكي نقيّم شعوورنا- تجاه « أكونكو »، يمكن قول الكثير عن إنجاز «أشيبي» في تقديم أسلوبه المختار حيث نرى بطل الرواية يحتجز لنا هذه المكانة البطولية الرفيعة . هناك أهمية حيوية في هذا الخصوص بأن حبكة العمل بأكمله هي لحظة حاسمة للمسرحية العنيفة حيث نجد أنفسنا ، مهما كانت مضامينها غامضة ، متعاطفين مع « أكونكو » ؛ إذ اتخذت القصة شكلاً معيناً لاستمالة دعمنا في هذه اللحظة لخدمة حركته المعارضة والمتحدية لوقاحة حكم البيض المتعجرفة والانحطاط المقصود لحضارة عظيمة . نجده يقف بمفرده في هذا التعبير الأخير عن الاستقلال العسير . لأن هزيمته ممجدة وكان مستعداً لها بفضل مهنته بمجملها .

تقدم لنا رواية (الأشياء تتداعى (صورة كاملة عن مجتمع إيغبو الذي يأخذ « أكونكو » على عاتقه مهمة الدفاع عنه . كما قلنا سابقاً ، ليس هناك اتجاه رومانسي في الرواية وفوق ذلك ، حالما يتكشف لنا الموضوع في أعماقه ، فان الفكرة التي تقول إن هذا التعقيد البشري هو

همجي فحسب عند مقارنته مع الآخرين هي نتيجة المواقف الاجتماعية التي تُعتبر ساذجة بحد ذاتها . رأينا أسلوباً منسجماً ومتناقضاً في الوقت نفسه عن الوجود البشري ، وهو كثير الشبه بهذا الخصوص مع معظم الأساليب الأخرى . استطاع هذا الأسلوب أن يحقق نظاماً من الضوابط التي تؤكد النظام الداخلي وتسمح في الأغاب بتصرف إنساني في القضايا اليومية ، يعتمد على قيم إيجابية منظمة بشكل جيد . تفخر قبيلة « يوموفيا » بأنها تحارب فقط من أجل هدف عادل — وليس تعطشاً للدماء أو محاولة طائشة ؛ وقيل إن الجوار يعترفون بصحة هذا الادعاء . لاتعتبر هذه السياسة تبريراً للضعف ولكنها تأخذ موقفها من موضع القوة . ويمنعهم كاهنهم من المشاركة في « حرب التأنيب » . فالضغط الاجتماعي هو الذي يجبر « أكونكو » على الانسحاب عندما يسبب الخزي والذل لرجل فاشل من القبيلة في اجتماع لهم . يوقع « يوشندو » اللوم على مجموعة « أبام » لقتلهم أول رجل أبيض يظهر بينهم : « لاتقتلوا أبداً رجلاً لم يقل شيئاً». هذا ليس ببساطة سؤالاً ذا اهتمام خاص ؛ بل هو تجاوب منطقي مع وضع جديد . في الوقت الذي يتصرف فيه « أكونكو » عند نهاية رواية (الأشياء تتداعى) ، لم تجعل مجموعة البيض وضعها السابي بسيطاً بشكل مشؤوم فحسب ، ولكن يبدو هذا الموقف الآن نهائياً ودائماً . .

ليس هنالك رضى مطلقاً في مجتمع ايغبو عن العادات والأعراف . يسأل « اوبيركا » نفسه بدقة حول الأساس المنطقي لإبعاد « اكونكو » المذهبي ، ولكنه لم يجد جواباً مقنعاً ، كما يعترف بنفسه :

(كان « أوبيرك » رجلاً يفكر في الأشياء . عندما نفذت إرادة الآلهة ، جلس في معبده الديني وأخذ يندب الفاجعة التي حلّت بصديقه . لماذا يتوجب على المرء أن يعاني بهذا الشكل المؤلم بسبب إثم ارتكبه دون قصد ؟ ولكن بالرغم من التفكير الطويل إلا أنه لم يجد الجواب .)

يمكن للنظرة المدروسة أن تخترق أساليب الحياة المختلفة . يصرح « يوشندو » : (ليس هناك قصة غير صحيحة . . . فالعالم ليس له نهاية ، وما هو جيد لدى فئة معينة من الناس يكون بغيضاً لدى أخرى) .

نرى تعابير ساخرة ومعقدة في ابتهاج المبشرين عندما ترك « نوي » أبويه باسم الكنيسة الحقيقية . هذه مسيحية أرثوذكسية صحيحة — « تعال واترك الكافرين — » ولكن في الوقت نفسه تُناقِض معظم المبادىء الإيجابية ليس في مجتمع الإيفبو وجميع المجتمعات الإفريقية فحسب ، بل أيضاً المبادىء الأخلاقية الجيدة السائدة في الطبقة الوسطى في مجتمع فيكتوريا البريطاني الذي وجد أن الدم على قدر جيد من الكثافة أكثر من الماء . مرة بعد أخرى تعتبر القيم السائدة في المجتمع التقايدي ، بقاعدتها الخالية من المادية ومن المصالح المستثمرة بأي مفهوم تجاري ، هي الفضائل الهامة التي يتقيد بها معظم الأوربيين بالتأكيد على الأقل لكي يبدوا ولاء اللسان الكاذب :

(نحن لانصلي للحصول على المال بل للحصول على مزيد من الأقارب . ونحن أفضل من الحيوانات لأننا نملك أقارب .)

تعارض القيم الإيجابية بصراحة الممارسات الهمجية والمحرمات اللاعقلانية التي تعتبر جزءاً لايتجزأ من التقاليد والافتراضات السائدة في مجتمع إيفبو ، ماخصة على وجه التحديد في معاملة الموءس والتخلي عن التوأم . هذان الأسلوبان في السلوك هما إلزاميان ضمن نظام إيفبو ؛ ومع ذلك فقد سيطرا على عقل « نوي » زمناً طويلاً قبل أن يجد طريق النجاة إلى الكنيسة الجديدة ، كما يحدث مع الهارب المفرط الحساسية عندما يبتعد عن بيئته الخاصة . كما يلاحظ الأستاذ « ستوك » بدقة : « كان « نوي » شاباً من النوع الذي يهتم بالشعور الشخصي أكثر من اهتمامه بالروح الجماعية ، وهذا أحد الأسباب التي جعلت منه شخصاً

تافهاً في مجتمع « يوموفيا » » . وهكذا شكّل الأفراد المنبوذين والذين لاينسجمون مع مجتمعهم والناقمين على نظام الحكومة أرضاً خصبة للنشيء الجديد الذي يعمل على نثر بذور الروحانية الدينية .

ومع ذلك ليس هناك مجال للتساؤل عن اتخاذ النصرانية كبديل نقي وغير ملوث . فهي تشمل الأشياء الشاذة التي تتصف بالتناقض الظاهري بشكل أساسي أكثر من حضارة إيفبو . لاينشد الدين الجديد فقط ترنيمة الشكر لله عندما ينجح في تحويل مذهب طفل صغير عن أبوين « وثنيين » ، ولكنه يدعم بذلك الحكم الجائر ويتلقى بدوره الدعم منه؛ كل منهما ينعم باستحسان الآخر : « نمت بعثة السيد « براون » من قوة إلى أخرى ، وبسبب علاقتها مع الإدارة استطاعت أن تحصل على نفوذ اجتماعي جديد . »

إن الأعضاء المحترمين والمُعترف بهم بين المجموعة هم الذين يرتكبون أسوأ المفاسد :

(كانوا يتلقون الضرب في السجن من قبل الجلاد ويقومون كل صباح بتنظيف الأماكن الحكومية ويأتون بالأخشاب من أجل المنلوب الأبيض ومبعوثي الحكومة . بعض أولئك السجناء كانوا من الطبقة الراقية ويجب أن يكونوا أرفع من مثل هذه المهن الوضيعة) .

تمّ القبض على شيوخ الكنيسة الستة بخطة مرتبة تتهمهم بالخيانة الشائنة ؛ وتلقوا بعد ذلك جميعهم معاملة وحشية من قبل رجال يُقرّون بفضائل النصرانية وإدارة حكومة البيض ، ولا يميزون دائماً بينهما .

وهكذا فان التأثير الإجمالي ذو توازن . في المناقشة التي جرت بين السيد « بروان » و « أكونا » ، نرى قليلاً مما يمكن اختياره بين الدينين في

ضوء التحليل الموضوعي : فلا ضرورة للقول إن السيد « بروان » نفسه لا يفكر في مثل هذه النظرة المبتدعة ، ولكن القارىء المنصف الذي يقبل بشرعية الرواية يعتبر ردّ الفعل هذا أمراً لا مفرّ منه .

هكذا ، بينما يبدو واضحاً أن النظامين يمكن أن يكونا في بعض النواحي محرّفين وجائرين وهما كذلك فعلاً ، وبينما يكون حكم البيض الجديد متهوراً تماماً ، فمن ناحية أخرى ، وللميزات العديدة للنظام الراسخ ، فان التوكيد الرئيسي لبس على حماقة النظام الجديد أو تعصبه الأعمى ، بل على الحتمية التي تفيد بأن مع هذا النظام ، وفي مختلف الظروف والأحوال ، يكمن تيار التاريخ المحتوم والذي هو موضع التساؤل الآن :

(استشار الشيوخ مهبط الوحي عندهم وأخبرهم أنّ الرجل الغريب سوف يحطم روابط عشيرتهم وينشر الخراب بينهم) .

لم ولن يصدق « أكونكو » هذا الكلام . لأن لديه إيماناً أعمى ، وكبيراً في إمكانية المحافظة على الماضي كما هو دون أن يتغير في المستقبل : « لن يسمح الله بذلك » .

ولكن الكاهن يتكلم عن الآلهــة بشكل أكثر ملاءمة مما يفعل « أكونكو » ، الذي يسبح بشباب في وجه التيار المعزّز ، رافضاً الاعتراف بأنه قد فقد لتوه أساس الحجة في وجه القوى التي تقع خارج سيطرته : بغض النظر عن تواجد الرغبة في معارضة هذه القوى أو عدم تواجدها . ترى قبيلة « أكونكو » الورطة التي تعيش فيها متزايدة التعقيد لذا توافق على نصيحة السيد « بروان » : « إذا فشلت قبيلة « يوموفيا » بأن ترسل أطفالها إلى المدرسة ، سيأتي الغرباء من أماكن أخرى ويسيطرون عليهم » .

وجدوا أنفسهم في وضع لا يقدم لهم أي خيار هادف : عليهم أن يلعبوا لعبة ليس لهم فيها أية فرصة للوصول إلى قرار حول القوانين أو تحديها .

وتعزو قبيلة « أوبيركا » وضعها هذا إلى مكر وخداع الأوربيين :

(إن الرجل الأبيض ذكي جداً . أتى بهدوء ومسالمة وأحضر معه دينه . كنّا نضحك من حماقته وتركناه يبقى بيننا . تمكن الآن من استمالة إخوتنا إلى جانبه . ولم تعد قبيلتنا تتصرف كشخص واحد . لقد وضع نصل سكين فوق الأشياء التي تربطنا بعضنا مع بعض وبذلك سقطنا متداعين (.

يعتبر هذا الكلام صحيحاً بأكثر من معنى واحد ؛ وهو فوق ذلك يغالي في تقدير بصيرة الغزاة . لم يكن لدى البيض خطة مدبرة بهذه الطريقة لاستغلال الحقائق التي يحددها حديث « أوبيركا » . بل كانوا معجبين بأنفسهم ويعتمدون على الخبرة العملية مع شعور مستغرق بالبعثة التي كانت سعيدة الحظ لامتلاكها السلاح والتاريخ إلى جانبها ، كانت القوى كبيرة جداً في وجه « أكونكو » فلم يستطع مجابهتها حتى لو نجح في جمع شمل عشيرته . ولكن هذه هي اللحظة الأخيرة التي سيكون فيها الاحتجاج البطولي ممكناً ، ليس فقط ضد القوة الأجنبية بل ضد جميع القوى الخارجة عن الإرادة الإنسانية التي تبدو أنها تقدم لها الدعم ؛ ويستغل « أكونكو » تلك اللحظة .

منذ ظهور رواية (رجل من الشعب) نجد أن الشوكيين (القائلين بمذهب الشوكية) الذين لم يصدقوا ادعاء « أشيبي » بأنه قد اختار أسلوبه في « الثلاثية » بترو ، بل افترضوا بأنه الأسلوب الوحيد الذي يتقنه ، نجدهم منذ ذلك الوقت قد لاذوا بالصمت . يمكن أن تشجعنا

بالصمت . يمكن أن تشجعنا المقارنة مع (رجل من الشعب) على المبالغة في التشابه بين الروايات الثلاث الأولى . ولكن على الرغم من إمكانية المبالغة في هذه التشابهات ، بَيْد أنّ الأعمال الثلاثة تتشابه في الهدف والأسلوب الأمر الذي يؤكد تطابق هذه الروايات كمجموعة واحدة .

يركز الأسلوب قوته ، في شكله « الملحمي » ، والبطولي ، والموضوعي على تركيب ثابت ككل . وتتصف الخطة التي ترتكز عليها الكتب الثلاثة – وخاصة رواية (الأشياء تتداعى) – بأنها عظيمة ، وقوية ، وناجحة في شكلها . لذا تبدو « الأسطورة » (إذا استعملنا ما يبدو أنها أفضل ترجمة حتى الآن للعبارات الأرسطوطالية) وافية بالمراد إجمالاً . إن الأسلوب الاقتصادي في الرواية الأولى بمفرداته الصريحة ، وتركيباته الواضحة البساطة ، وتقيّده باللغة المجازية بعيداً عن النوع الخاص من التلوين المزوّد بالأمثلة ، له (مثل معظم الأساليب الأخرى) ميزاته وسيئاته . فهو أسلوب مباشر ، وهزيل ، وتقليدي بكل معنى الكلمة . وقد نجح « أشيبي » في محاولته المحددة للهروب من أسلوب التعبير الإنجليزي بجوهره .

من ناحية أخرى ، يبدو أن الأسلوب الذي اشتركت « آنّا تيبل » مع « جيرالدمور » في وصفه بأنه « موجز » قبل إضافة اللقب الملحق « تام » ، يمكن أن يكون فقيراً في تركيبه . كما أسلفت من قبل ، على الرغم من إعادة الاكتشاف الثابت الذي يقوم به المرء لهدف رواية (الأشياء تتداعى) ومجالها ، يبقى هناك مستوى يتداعى عنده الرضى المباشر . أما اللغة فهي بسيطة إلى درجة فقد الرغبة الحادة بالاستمرار من دقيقة إلى أخرى عند التقدم في القراءة . تقوم العبارة الخيالية العرضية ،

والتي لا تكون وصفية أو معبرة بشكل مَثَل . بتأكيد هذه الطريقة بدلاً من تخفيفها ، وبذلك تذكرنا بالندرة المقصودة لمثل هذه الاستعمالات : « حام «كيتس » فوق الحقل المحترق في وداع صامت » ؛ « كان مشهداً مروعاً . مليئاً بالقوة والجمال » ؛ « وكلما يغيب القمر في المساء وي متيقظ عند صياح الديك تكون الليالي سوداءمثل الفحم » . معظم هذه الزخارف العرضية على علاقة مع الطريقة الأسلوبية ، ولا تنقض الاتجاه العام .

تعبر قوة هذا الأسلوب تصاعدية في تأثيرها . وخاصة بسبب ملاءمتها المطلقة الأسلوب الأدبي الكلي الذي حاولت تعريفه . كما تدعوه « مارغريت لورانس » : « النثر البسيط والمقتصد والذي يكون دالاً في جميع الأوقات بفضل شعوره الحاد بالسخرية » . إذا قلنا إن هذا العمل مؤثر دائماً وبشكل إجمالي في العقل . وذلك من خلال الاستعادة الكاملة للأحداث الماضية ، أكثر من تفاعلنا الفوري في منتصف الفقرة ، فلا يعتبر هذا القول مديحاً سلبياً . ويتلخص الموضوع القابل للجدل بأن التأثير الدائم الذي يتركه كتاب جادّ وجدير بالذكر في أنفسنا هو من أبرز المواضيع التي تهتم بردود أفعالنا النقدية . وقد تمت صياغة رواية (الأشيا تتداعى) بطريقة معينة لا يمكن لأي شيء أن يُزيحها من المكانة التي احتلتها في ذاكرتنا أو في أية دراسة لنمو حركة الكتابة الإفريقية المعادية لإنجلترا . ويبدو بوضوح أن مذهب الرواقية الفنية يناسب هذه الرائعة الأدبية ذات التركيب القاسي أكثر من أي خيال أو ترف مطلق .

مما يلفت الانتباه أن « أشيبي » ، بهروبه من الأفكار الأسلوبية الإنجليزية وطرق التكلف ، استعمل ، بجدارة واضحة ، ما يُصرّح

نظرياً وفي الأغلب بأنه السمة المألوفة في صياغة النثر الإنجليزي ؛ ولكن ما يبدو بعد تحليل دقيق بأنه نادر بين المؤلفين الإنجليز المشهورين . أكدت أنواع معينة من الكتب المدرسة والتوجيهية أنه يجب أن يكون هناك ، أو بالأحرى يوجد فعلاً في المؤلفات الجيدة ، جملة « رئيسية » في كل فقرة ، إمّا أن تأتي في المقدمة لتعلن عن الموضوع الذي يتطور بعد ذلك في نص هذه الفقرة بالذات ، أو تأتي في الخاتمة لجمع النقاط التي أثيرت في تلك الفقرة . عند التطبيق يمكن أن يبحث المرء في كتابات مؤلف بعد آخر دون تمييز مثل هذه العبارة الرئيسية في كل فقرة كقاعدة (بالرغم من توفر عدد كبير من الأمثلة (. تبنى « أشيب » في روايته (الأشياء تتداعى) أسلوباً مقيداً بإحكام ومعدلاً بدقة ؛ ولكي يرضي هدفه استعمل بداية رسمية بعض الشيء للفقرة وفاق بذلك العديد من المؤلفين الإنجليز .

هناك أساليب قوية في تركيب رواية (الأشياء تتداعى) . بالرغم من بساطة المخطط ، لكونه مرتكز على شخصية واحدة ، مع تعاقب تخطيطي للزمن وتركيز واضح للمقطع القصير في « مبانتا » بين القسمين الرئيسيين في قبيلة « يوموفيا » — حيث يعبر الكل عن تعارض بين اثنتين من القوى الاجتماعية الرئيسية ، فهناك إنصاف حول الخطة التي تقترح الأثر المميز لصاحب الحرفة المبدع والفنان الذي يستطيع العودة إلى المبادىء الأولى ويحقق أكثر الآثار الفنية صعوبة : البساطة ذات المغزى . يعطي العمل من البداية إلى النهاية تأثيراً بكونه بُني على أسس صحيحة وخضع لمراقبة صارمة . ويحدد تنظيم الفصول جسوراً ذات مغزى للرواية : تعتبر نهاية الفصل الأول بصيرورة « أكونكو » حارس « إيكيميفونا » أحد المؤشرات العديدة التي

تدل على الانسجام والتناسب بين أجزاء الكتاب : « وإيكبميفونا » هو موضوع المقاطع الأخيرة للفصلين الثاني والرابع . كما أن اسمه هو الكلمة الأخيرة في الفصل السابع . الذي لاقى فيه حتفه .

تصبح قطعة وصفية واحدة عن المجتمع التقايدي — مجيء الجراد — ذات أهمية خيالية وتهكمية :

(نسيت أن أخبركم شيئاً آخر تحدث عنه الوحي . قال إن هناك مجموعة أخرى من البيض في الطريق إلى هنا . قال إنهم جراد ، وإن الرجل الأول كان رائدهم أرسِلَ لكي يستكشف لهم المنطقة) .

نجد مثالاً عن تكييف دقيق وخاص لحادثة ما على مستويات عديدة بعد المناسبة التي قام بها « إينوش » بانتهاك حرمة أحد الأجداد :

(قطعت « أم الأرواح » هذه الليلة القبيلة بطولها وعرضها ، تبكي ابنها المغدور . كانت ليلة مروّعة . حتى عجائز « يوموفيا » لم يسمعوا من قبل مثل هذا الصوت الغريب والمخيف ، ولن يتكرر ثانية . بدا وكأن روح القبيلة كانت تبكي شراً عظيماً قادماً — ألا وهو موتها) .

تكرر المثل مرة واحدة بشكل مدروس للربط بين جزئيّ الرواية — أسلوب مشدّد طورّه « أشيبي » في رواية (سهم الإله) و (رجل من الشعب) .

يبدو بوضوح أن رواية (الأشياء تتداعى) عملٌ هام حتى أنه من السهل أن ننسى أنها صدرت في بداية مسيرة كاتبها . في تقييمنا لقواها يمكن أن نعلم أيضاً أن فرصاً معينة قد ضاعت . في هذه الرواية يغتنم « أشيبي » فرصة إبداعية خاصة تتوفر أمامه ، من النادر أن تتوفر حتى للفنان المدرك أكثر من مرة واحدة . أما في رواياته اللاحقة فقد تعلّم

أن يعتمد على تطور أكثر تعقيداً من الأساليب الفنية . إن التصوير العميق لمجمل الحياة في مجتمع « إيفبو » هو جزء متمم لموضوع رواية (الأشياء تتداعى) ، ومع ذلك ليس هناك حاجة لإعادة سرده في حوادث منفصلة ، كما نجد أحياناً ، مع وجود دور صغير يمكن أن نلعبه في تطوير الحبكة أو التشخص أو جوانب أخرى من الرواية . كان « جيرالدمور » محقاً إذ يقول : « يجب أن يشعر القارىء بملل الروتين اليومي في قرية منعزلة ، على أن لا يصل إلى درجة المعاناة ، وذلك لكي يتمكن أيضاً من الشعور بالإثارة عند الاحتفال والإحساس بالخوف من حدوث شيء غير متوقع » . ومع ذلك ، فان المشاهد الضرورية لتعزيز إدراكنا لطريقة الحياة المهددة يمكن بشكل متواصل أن تخدم أهدافاً أخرى في الوقت نفسه ، على سبيل المثال الحادثة التي يعطي فيها كبار القبيلة حكمهم في قضية زوجة هاربة ، أو مشهد الصراع الطويل الذي لم يتورط فيه « أكونكو » ، أو مشهد وصف الطقوس والشعائر التمهيدية للزواج .

حتى الرواية التي يسردها « إيكويفي » في الفصل الحادي عشر تبدو أنها اختيرت كيفما اتُفِقَ . وتعتبر الأسطورة التقليدية بجوهرها قصة يمكن أن تنطبق على الظروف الواقعية في وضع سائد ، وهكذا فان إدخال مثل هذا السرد القصصي في رواية (الأشياء تتداعى) يبدو أنه يقدم فرصة رائعة لربط أحد جوانب الرواية بالآخر وذلك بمعنى متضمن في مستويات مختلفة . ولكني لم أتمكن من ملاحظة أية علاقة بين حكاية « إيكويفي » والرواية بشكل عام ، ولم أسمع بأحد استطاع أن يفعل ذلك .

عندما ينظر المرء بعين نقدية متروية إلى الكتاب يمكن أن يرى إسنادات ترافقية محتملة في موضوع الكتاب الذي يبدو أنه يحتج على بعض الإدراك المقلّد . على سبيل المثال ، بعد بحث مدروس يفاجأ

المرء بحقيقة استبعاد « أكونكو » بسبب انطلاق الرصاص من بندقيته دون قصد وقتل أحد الأشخاص . بينما في بداية القصة يخطىء الهدف عندما يُطلق النار على زوجته عن سابق تصميم بالسلاح نفسه بهدف القتل . مع ذلك ، لم يتمكن « إلدريد جونز » من إقناعي بأن هذا التزامن قد حدث بناءً على تخطيط هادف . بما أن القارىء يمكن أن يرى علاقة هزلية هنا ، فيمكن القول إن المؤلف ينثر بتمعن هذه الحوادث المتناقضة في كل مكان من الكتاب بهدف جعل القارىء يبحث بنفسه عن صلة وصل . استوقفتني هذه الحقيقة لأنها طريقة اعتباطية وذات تأثير عشوائي جداً حيث لا يمكن التفكير فيها كتركيب هادف .

وهناك أيضاً قيودٌ في تصوير الشخصيات . إذْ يُعتبر « أكونكو » الشخص الوحيد في رواية (الأشياء تتداعى) الذي قُدمَ لنا بشكل تفصيلي . أما الشخصيات الأخرى فقد قُدِّمَت بشكل مقنع ولكنها تطورت فقط بقدر ما تتطلب الضرورات الظاهرة للحبكة — أي بشكل تخطيطي في الغالب . حتى « إيكويفي » و « إزينما » تعتبران شخصيتان تافهتان . وكان « إلدريد جونز » محقاً باحتجاجه على الاختفاء الفعلي « لإزينما » من المشهد قبل الوصول إلى النقطة الحاسمة في الرواية . يمكن أن نعتبر « أكونكو » الشخص الوحيد الذي بقي ضمن الدائرة ومحطّ الأنظار بالرغم من أن الرواية تطمح عند هذا المستوى أن تكون عملاً واقعياً .

في كثير من الأوجه التي نكتشف فيها تلك القيود في رواية (الأشياء تتداعى) ، نجد أن رواية (سهم الإله (أكثر نضجاً ، إلا أنها عملٌ فنيٌّ أقل تعرضاً للمخاطر . فهي رواية جميلة ، ومصقولة ، وتزداد قناعتنا بها كلما قرأناها من جديد . ومع ذلك ينقصها شيء من القوة

الصارمة . والمبتهجة الموجودة في رواية (الأشياء تتداعى) والمستمدة من الثقة الذاتية في معالجة فكرة التركيب الأساسية والقوية . ولا يبدو هذا الأمر بوضوح إلاّ في النهاية التي وُضِعت بدقة وثقة وعُولجت بمثل ذلك التحفظ الدقيق ، حيث تؤكد لنا ونحن نغلق الكتاب التأثير الذي ستتركه فينا والذي من الصعب إزالته .

تعتبر الفقرة الهزلية الأخيرة والمشهورة في انتقاد نائب زعيم القبيلة قطعة بارعة الصقل في أسلوبها المميز مع التباين الموّجه لمجمل الرواية . حيث أن نائب زعيم القبيلة يدرك هذا العمل كنقش صغير وخادع في السيرة الذاتية التي يُراد منها أن تمجد صورته في أعين ما يمكن أن يعتبروا فقط مجموعة ثانوية ولا تدل على شيء من القرّاء الإنجليز ، يلخص أخيراً ضعفه ، وضيق بصيرته وتقصيره المثير للشفقة عن تحقيق طموحاته . على الرغم من صورته المغرورة عن نفسه وعن دوره الذي يلعبه . ولكن في هذه المرحلة يعتبر نائب زعيم القبيلة هدفاً سهلاً تماماً ضمن النظرة الواسعة في لوحات « أشيبي » ؛ يتركز اهتمام الكاتب الأعمق في السخرية التركيبية الأكثر قوة التي تأخذ شكلها في الصفحتين الأخيرتين وتقدم الخاتمة الجادّة للرواية عند مستواها الأكثر عمقاً واستمراراً .

خرق « أكونكو » المحظورات الأخيرة في مجتمعه بإقدامه على الانتحار :

(يُحـّرمُ على الإنسان أن يُنهي حياته بيده . إذ يعتبر تصرفه هذا إهانة ضد « الأرض » ، والإنسان الذي يرتكب هذا الخطأ لن يُدفن مع أفراد قبيلته . لأن جسده شرّ ، ولا يلمسه إلاّ الغرباء) .

كيف تمكن « أكونكو » أن ينكر بموته مُجمل المبادىء التي عاش من

أجلها ؟ الجواب واضح تماماً . لقد وصل إلى نقطة التحرر المطلق من الوهم . تحطمت حياته بخيانة أفراد القبيلة له ؛ وبهذا لم يعد بعد الآن يجد أي معنى لتلك القيم التي جاهد طويلاً للحفاظ عليها . ويعتبر موته تعبيراً حسياً عن معرفته بأن الأشياء قد تداعت نهائياً . تعرض « أكونكو » ، وقبيلته من خلاله . للإنكار ثلاث مرات ، ولكن سقط العار على « أكونكو » فقط : لن يدفنه قومه . قام « أوبيركا » وهو غارق في أعماق حزنه باستجماع معنوياته وإيقاع اللوم على الرجل الأبيض في وجهه ، وهناك صحةٌ في هذا الأتهام ، تماماً كما أن هناك صحة في التأكيد بأن « أكونكو » قد ارتكب أمراً محظوراً :

(كان هذا الرجل من عظماء « يوموفيا » . جعلتَه يقتل نفسه ؛ والآن سيدفن كما يدفن كلبٌ) .

يُعَبّر هذا الكلام عن التناقض الظاهري في القبيلة . فالغرباء هم المسؤولون عن موت « أكونكو » ومع ذلك سيدفن كما يدفن كلب . ولكن لماذا ؟ لأن رجال القبيلة لن يخترقوا قوانين التقاليد ولن يقوموا بتقطيع جسد « أكونكو » ودفنه . وعلاوة على ذلك فهم لم يرفعوا إصبعاً واحدة لتأييد « أكونكو » عندما وقف بمفرده باسم هذه التقاليد نفسها . « سنقدم الأضاحي لتطهير الأرض المدنسة » . ألم يكن تصرف « أكونكو » عندما قتل المبعوث تضحية مدروسة بهدف تطهير الأرض المدنسة ؟ تؤكد كلمات « أوبيركا » التي قالها لنائب زعيم القبيلة هذه الحقيقة — ومع ذلك نجد في تلك اللحظة أن أولئك الذين يُظهرون الآن الاحترام تجاه الآداب الاجتماعية وذلك بتركهم جسد بطلهم في أيدي الغرباء قد تراجعوا وتركوا جسد « أكونكو » عارياً . ما هو التدنيس

الحقيقي – هل هو موت « أكونكو » الرزين . أم قبول الذل بخنوع على يدي الرجل الأبيض ؟

بعد ذلك تتخذ السخرية في الفقرة الأخيرة بُعداً جديداً . ليست المسألة هي أن نائب زعيم القبيلة يخطط لاختزال آلام الموت البطولية الناجمة عن أسلوب الحياة إلى قطعة أدبية تقدم فكرة نبيلة : بل الموضوع هو أن رجال القبيلة قد سمحوا لأنفسهم بأن يتضاءلوا بهذه الطريقة دون مقاومة . الشخص الوحيد الذي ينجو من هذه السخرية النهائية هو « أكونكو » الميت .

* * *

الفصل الرابع

« الرجال تتداعى »

دراسة حول رواية (لا راحة بعد الآن) بقلم « شينوا أشيبي »

يُقاوِم قرّاء الأدب الروائي أية محاولة يقوم بها كاتب ما ليلاعب بعواطفهم . في حين يتمتع القرّاء السذّج فقط بذرف الدموع . وهناك أنواع معينة من الوضع الروائي تجعلنا متيقظين ؛ وذلك عندما نرى فخاً مثيراً للعاطفة يُطبقُ باحكام على الشخصيات التي من المتوقع أن نشاركها تجربتها ، فنشعر عندها بأننا في موقف دفاعي . إذا سنحت لنا الفرصة لمراقبة تسلسل حتمي للأحداث يتكشف عن وجهة نظر موضوعية نسبياً ، كما في المأساة الكلاسيكية ، يمكننا أن نتحمل حزن النظرة الإلهية ؛ ولكن إذا كان الكاتب ينوي بوضوح اختبارنا بأن يضعنا في حركة عاطفية دائرية وذاتية من خلال التورط المباشر ، فاننا ننسحب متراجعين .

هناك دقائق نمتلىء فيها رعباً أثناء قراءتنا الأولى لرواية (لا راحة بعد الآن) . أحدها الخسارة المتوقعة للنقود التي كانت موجودة في السيارة والتي استدانها « أوبي » من « كلارا » . نتوقع هذه الحادثة مسبقاً ويخامرنا

شعور بأننا سنقع حتماً في فخ مثير للعاطفة . هناك نوع من الشذير المشابه فيما يتعلق بالموضوع الرئيسي لقبول رشوة . في الأدب القصصي المدرسي الذي يعود إلى العهد الفيكتوري الإنجليزي نجد كثيراً من الصفحات التي يجد فيها القارىء الضعيف التمييز نفسه يتدغدغ بآلام الشك بينما يكون البطل (المبرّأ في النهاية) قد أثبت ، دون شك ظاهري ، بأنه قد سرق ساعة . فهل نخضع هنا إلى شك عقيم مماثل ؟

لا حاجة للقول ، إن « أشيب » يتجنبني الوقوع في فخ الاسترسال مع العاطفة السهلة بحرص ومهارة . حالما نتأكد من هذا ، نتابع القراءة الثانية للقصة باطار عقلي أكثر سهولة وتحرراً من القيود . ولكن هناك أسباب أخرى تكمن وراءتحسين رواية (لا راحة بعد الآن) بعد اطلاع أكثر دقة . إذا أعطتنا قراءةأولية وسريعةللروايةانطباعاًعن المشاكل الواضحة والمألوفة في المجتمع الإفريقي المعاصر بأنها تقررت ثانية بشكل كاف ولكن ببساطة ، أو حتى بافراط في التبسيط ، فاننا ندرك بعد تتبع دقيق أن هذا التخمين كان سطحياً ، وأن هناك مستويات تحت مستويات في الكتاب تشكل مجتمعة تحايلاً معقداً للمواضيع . في الواقع إن نطاق وجهة النظر الناتج يكون أخيراً شاملاً فعلياً مثل النطاق الناجم عن رواية (الأشياء تتداعى) ، بالرغم من أننا توصلنا إلى نظرة الأفضلية هذه بسلوكنا طريقاً مختلفة تماماً .

يأتي ردّ فعلنا الأولى تجاه الرواية وهي تتكشف أمامنا بايقاع اللوم على « أوبي » . الشاب المتهور والمتكبر الذي كان يمتلك كل صفة حسنة ومع ذلك يأخذ رشوة : فهو مرتشٍ : لقد استسلم ، وخان مبادئه التي تدل على ثقافته ، وألحق الخزي والعار بقومه الذين رعوه . ولكن منذ البداية لا يشجع تركيب الرواية هذا التجاوب البسيط للدهشة المروعة .

تعطي الصفحة الأولى والثانية من رواية (لا راحة بعد الآن) صورة بارعة جداً عن « أوبي أكونكو » من أجل الملاحظة الدقيقة ؛ تمثل ضعفه بصورة مصغرة وكذلك الأسباب التي دعت إلى تعاطفنا معه بالرغم من صفاته السلبية ، أو حتى بسببها . إن موقفه الوقح المُحضّر مسبقاً بدقة ، ما هو إلاّ محاولات عديمة الأهمية وخبيرة بالحياة والناس (ولكنها غير ناجحة) لحجب الحساسية والبساطة الأساسيتين في شخصيته . تدل حقيقة المجهود الذي عليه أن يبذله ليحقق هذا الموقف بأنه ليس على درجة كافية من الثقافة الرفيعة ، أو ربما من الذكاء ، تجعله فعلاً إنساناً فاسداً : « حاول « أوبي » أن يفعل كل ما يقوم به الآخرون دون أن يعرف كيف تمّ ذلك » . من ناحية أخرى ، فهو ليس ناضجاً تماماً ليُبدي عدم اهتمام تجاه التأثير الذي يسببه . تكمن مشكلته كلها بأنه لا يملك قوة الشخصية التي تجعله يقفز فوق عربات الموسيقى في الاحتفالات الاجتماعية ولا الذكاء وسهولة الحركة ليجد له مكاناً مريحاً فوقها . فوضعُه غير مؤاتٍ أمام « اتحاد يوموفيا التقدمي » وكذلك معارفه في المهنة ؛ إن عدم لباقته ، التي تدفعه إلى حد ما في طريق معينة ثم تقطع به الخيط في منتصف الطريق ، وتتركه غير قادر على الاستمرار أو الرجوع ، هي نفسها التي تثير فينا مشاعر التعاطف المتسامح تجاهه . يعتبر « أوبي » ، بعكس جده لأبيه ، شخصاً مثيراً للشفقة بعض الشيء . فهو يعتقد بأنه وصل إلى نقطة التحجر تجاه الأفكار المبتذلة التي يخضع لها في المحكمة ، ولكن تخونه دموعه ، دموع وخز الضمير ، والسخط على أنه خسر جوهر مبادئه المثالية ، وخسر كذلك الرشوة ، كل ذلك من أجل وهم .

تسرق افتتاحية الرواية موضوع الارتشاء بوطأته الحقيقية وذلك بتّرو مدروس . فأول شيء تقريباً نعرفه عن « أوبي » هو أنه مذنب ؛

وبمتابعة الأحداث التي تؤدي إلى هذا اليوم في قفص الاتهام ، يؤكد الكتاب على دراستنا للسبب والنتيجة – المحرض الفعلي الذي يكمن وراء الجشع المبتذل أو المحاولة الغِرّة للهروب من وضع مؤلم وذلك بأبسط الوسائل على الإطلاق . وهكذا تقودنا الأحداث نحو السؤال المعقد عن المسؤولية .

على الفور نجد أنفسنا نتفاعل مع أسطر مختلفة تماماً . تلقى « أوبي » ثقافته بعيداً عن بيئته الخاصة ضمن نخبة رفيعة من القوم . فاذا كان يرغب بالمحافظة على نجاحه ، عليه أن « يستمر » في هذا المحيط ، الأمر الذي يستنفذ دخله العالي . لاُ يتوقع منه فقط أن يستمر مع أقرانه من تلك الطبقة المتميزة ، بل أيضاً مع أولئك الذين يجسدون فيه أحلامهم . وباعتباره عضواً في السلك الرفيع المتمدن ، بفضل الدعم الذي تلقاه من قبيلته ، يُتوقع منه أن يمثل المجموعة ويرفع مكانتها بأن يعيش مثل الأوربيين ، يقود سيارة ويرتدي أفخر الثياب في المكتب ، بينما وفي الوقت نفسه يدفع لأخيه رسوم المدرسة ؛ ويفي قَرْضه ، ويساعد بالطبع إخوته في الحصول على مهن تكفيهم .

وهكذا لا يعيش « أوبي » في عالم واحد بل في عدة عوالم : في نيجيريا بعيداً عن قريته ذات التقاليد الخاصة ومجتمع والديه المسيحي ، هناك « المدينتان في واحدة » – مدينة « إيكوي » وحي الفقراء ، بينما تقبع وراء ذلك مغامراته في أوربا ؛ لهذا تتطلب رواية (لا راحة بعد الآن) تركيباً مغايراً بالغة البيئة عن تركيب رواية (الأشياء تتداعى) . في تلك الرواية الأخيرة ، نجد أن الفصل الإضافي الذي يتخلل فصول المسرحية في « مبانتا » كاف ليسمح باستمرار تطورات جديدة حتّى الوقت الذي يعود فيه « أكونكو » إلى منزله ليخلق مجابهة مثيرة : هذا كافٍ ، حيث

أن هذه المواجهة تتوضع في مكان واحد ، « يوموفيا » . ولكن تتطلب رواية (لا راحة بعد الآن) مزيداً من التحركات بين عدة بيئات منفصلة بعضها عن بعض لكي تُقَدَّم هذه التحركات ضمن علاقة معقدة دوماً .

لماذا ، إذاً ، سعت القبيلة لتثقيف « أوبي » ؟ أمن أجل مصلحته فقط ، أم كفائدة مكتبسة — « استثمارٌ يجب أن يَغلَّ أرباحاً عظيمة ؟ ». ربما كانت أنسب طريقة لذلك هي القول إن « أوبي » تلقى ثقافته بمساعدة المجموعة ولصالح المجموعة ، التي يُعتبر فرداً منها . « أرادوا منه أن يدرس القانون لكي يعالج عند عودته جميع قضايا ممتلكاتهم ضد الجوار » . ولكن سير عملية الثقافة أمرٌ أكثر تعقيداً من ذلك . لم ترفع هذه الثقافة من وضعه فقط ، بل سببت له تغييراً جذرياً في التركيب الكلي لشخصيته، لا يمكن أن يُبطاه حتى ولو رغب في ذلك فعلاً : لقد جعلته يرى نفسه فرداً مستقلاً . ليس العالمان المزدوجان هما ببساطة عالم القرية وعالم المجتمع الراقي ، أو المثقف والجاهل ؛ بل كان على « أوبي » أيضاً أن يستبدل بين العالم المتحد لمجتمع متكامل والعالم المنعزل للإدراك الفردي ، وهو موضوع التناقض الكامل الذي سبق وناقشته في الفصل الأول .

ألا ينبغي إيقاع اللوم إذاً على قوم « أوبي » ؟ لقد عاملوه وكأنه شيء يمكن المقايضة عليه في لعبة الحياة : « تناضل كل مدينة وقرية في هذه الحقبة التاريخية الخطيرة من نشأتنا السياسية لامتلاك الشيء الذي يمكنها أن تقول عنه : « هذا لي » ؛ ولقد خسروا الصفقة لأنهم لم يفهموا السوق جيداً . وقاموا خلال مسيرتهم هذه بتسليم « أوبي » إلى العبودية الاجتماعية والعقلية . بعد أن جعلوه يتدرب على شيء واحد ، يطالبونه الآن بشيء مختلف تماماً ، شيء أصبح في وضع من الصعب عليه إعطاؤه أكثر مما

كان قبل أن يخضع لعملية تهييئه الكبيرة . تتلخص الارتباكات الهزلية والتصرفات الناجمة عن سوء الفهم التي نجدها في الروا ية في المواقف وردود الأفعال تجاه الفساد . قبل كل شيء ، تكمن جريمة « أوبي » ، في نظر قوته ، بأنه انكشف ؛ بينما يشعرون بمزيد من الذل للمبلغ الصغير الذي أخذه وألحق بنفسه العار بسببه :

« ولكن لدينا مثل يقول إذا أردت أن تأكل ضفدعاً عايك أن تبحث عن ضفدع سمين وقوي » . بقدر ما يشعرون أيضاً بشيء من العار لأن « أوبي » انتهك المبادىء العامة التي تصون الشكل الظاهري لهذا المجتمع ، فهم جميعاً لا يعلمون أن « أوبي » برفضه البحث عن مهن لأقربائه ، يكون قد حافظ على تلك المبادىء وأدار ظهره لبرهة للفساد عينه الذي يسقط في النهاية ضحية له بطريقة تسبب لهم الهمّ والحزن .

ولكن التحليل ليس كاملاً . يجب أن نتساءل ، إلى أي حد كان كبار القرية « مخطئين » فيما توقعوه وطلبوه من « أوبي » ؟ هل أخطؤوا عندما رغبوا بتعليم أطفالهم ؟ إذا كان دافعهم لذلك يمكن اعتباره فضيلة ، فهل يمكن التوقع منهم بأن يقتنعوا بالمواقف الجديدة التي تؤدي إليها الثقافة بشكل حتمي ؟ هل لديهم أي بديل سوى تقييم الثقافة في ضوء الأفضل الذي يدركونه لِتَوهم ؟ إذاً هل من المعقول إلقاء مسؤولية الورطة التي يعيشها « أوبي » على عاتقهم ؟

ثم من سيكون قادراً على تقييم العالمين وإجراء بعض المحاولة للتوحيد بينهما — أولئك الحاصلون على ثقافة شكلية أم الجاهلون ؟ على الرغم من أن « أوبي » وُضِع دون شك في موقف مزيف ، ولكن تَمّ ذلك بنيّة حسنة ، وهو الشخص الوحيد الذي يتأمل أن يحقق معنى مترابطاً منطقياً من هذا الوضع الجديد والمعقد : ولكنه يفشل في ذلك .

إذا استطعنا تخيل إمكانية إجراء إصلاح بين العالمين . وإذا اعترفنا أن المرشح الوحيد للدور الوسيط هو الرجل المثقف ، نجد أن « أوبي » لم يتمكن من مواجهة هذا التحدي .

تصبح دراسة رواية (لا راحة بعد الآن) ، بشكل حتمي . دراسة لشخصية « أوبي » إلى حد ما. حيث أن التطور الإجمالي للرواية يتوقف على فقدانه الثقة بنفسه . أعتبر تحليل « ابيولا إيريل » من أكثر التحاليل المتميزة والبارعة التي قرأتها حول « أوبي أكونكو » :

(تتوضح ورطة « أوبي » في الصراع بين بصيرته الفكرية المتطورة وافتقاره إلى القوة الأخلاقية لتقوية تلك البصيرة . . . وينعكس ضعف شخصيته في معالجته السخيفة لعلاقاته الإنسانية وأزماته المادية ، فهو فرد لا يملك أي حس منطقي . . . ولم يكن « أوبي » مستعداً على الإطلاق للمشاركة في أي نوع من الجهد الثابت ، مما جعله يتخبط طيلة حياته) .

تعتبر هذه الدراسة ، التي تنعكس بعض جوانبها في الوصف الأدبي الأخير « لكيلام » ، جزءاً من بحث « إيريل » حول أبطال المأساة التقليدية في روايات « أشيبي » ، وبالتالي يُنظر إلى شخصية « أوبي » على أنها فشل إبداعي إلى حد بعيد . هذا من شأنه أن يوضح لي مخاطر النقد الأدبي الذي يهدف إلى التصنيف ، حيث لا أظن بأن « أشيبي » يحاول أن يجعل من « أوبي » بطلاً مأساوياً في قالب رواقيّ ، لهذا تبقى حقيقة عدم تصرفه بهذا الشكل بعيدة عن الموضوع . وأجد شيئاً من التناقض في تأكيد « أبيولا إيريل » بأن« أوبي » : « شخصية مثيرة للشفقة » تليها على الفور عبارة تقول إن « العاطفة التي يثيرها ليست شفقة بل كراهية » .

ومع ذلك ، إن أحدى نقاط الضعف في رواية (لا راحة بعد الآن) هي تقديم شخصيات يمكننا أن نتعاطف معها . إلا أنه في الوقت نفسه لا يُسمح لنا بالاقتراب منها جيداً أو الاهتمام بها كثيراً باعتبارها أفراداً . يُعَدّ « أوبي » في الواقع مثل سمكة باردة . ولم يشجعنا الكاتب على النظر إلى أية شخصية أخرى من الداخل . يمكن أن تصبح هذه الزلّة أكثر جدية إذا كان الكتاب يهتم بشكل أساسي بالشخصيات المنعزلة والمناوشات ؛ ولكنه يهتم فعلياً ، مثل رواية (الأشياء تتداعى) ، بالتحركات والمجابهات ضمن بنية المجتمع . يمثل « أوبي » و « اتحاد يوموفيا التقدمي » نظامين اجتماعيين مختلفين ، ومجموعتين مختلفتين من المعتقدات حول ماهية المجتمع والوضع الذي يجب أن يكون عليه .

يبدو هذان المفهومان خاطئين إلى حد بعيد . إذ ليس من الصعب ، بمساعدة رواية « أشيبي » الأولى ، إدراك نوع الحياة التي يعتقد أعضاء الاتحاد أنهم يقاومونها . ولكن لم تتداع فقط الأشياء التي يدّعون بأنهم يدافعون عنها ، بل جُمِعت هذه الأشياء وبُنيت ضمن تراكيب زائفة ، ومختلطة تحمل شبهاً قليلاً إما بالعرف المتكامل أو بالتمدن المنتظم . من ناحية أخرى ، يتكلّ « أوبي » على عقلانية غير مدروسة جيداً ، مع مثاليات كبيرة ولكن غامضة يدعمها تفكير دقيق بعض الشيء . سيتألق دون شك في جدال يثور حول المبادىء ولكنه نادراً ما يكون مبتدئاً في فن الأشياء المحتملة الوقوع .

يحتقر « كريسيتوفر » مناقشات « أوبي » الأدبية ، التي « لا تعتمد على تحليل واقعي أو علمي » : علمنا فيما بعد ، أن واقعيته القاسية تستثني احتمال الزواج من مومس . يؤكد « أوبي » ــ وهذا خط أساسي في السخرية التركيبية ــ أن الطريقة الوحيدة للتخلص من الفساد هي استبدال

العجائز . « الذين لا يملكون أية قواعد فكرية لدعم تجربتهم » والذين يتوصلون إلى القمة عن طريق « محنة الارتشاء » ، من قبل الجامعيين (« لم أقل « مباشرة من الجامعة ») : ليس بدافع أنهم طاهرون في أعماق قلوبهم ، بل « لأن بامكانهم أن يكونوا فاضلين » وكذلك « يمكن أن يصبح هذا النوع من الفضيلة عادة » . يملك « أوبي » جميع العواطف النبيلة : « الثقافة من أجل الخدمة ، لا من أجل الأعمال التي تتطلب وضع ياقات بيض وقبض رواتب كافية » . في الواقع ، « أوبي » ليس متكبراً حيث نجده ينتقل من الفندق باندفاع ليمكث مع جوزيف (مسبباً بذلك الأذى لكبرياء أسياده) . ويشعر باليأس من الثقافة الشعبية كوسيلة للخلاص ، لأن تأثيرها بطيء جداً :

(« من أين يبدأ المرء ؟ من الجماهير ؟ أيثقف الجماهير ؟ » هزّ رأسه . . . « سيستغرق هذا قروناً ») .

ولكن لا يدعم رأسمال « أوبي » من المبادىء المثالية أي اهتمام حقيقي بالكائنات الحية الأخرى مثل البشر . ويفرض مركزه على الآخرين ، ولا يهتم بمركز أتباعه . ونراه يستخف بمشاعر أفراد أسرته إذ يصل إلى الاجتماع وهو يرتدي قميصاً بأكمام قصيرة ، ولكنه لا يتعظّ أبداً من هذا الخطأ الفادح ، إذْ يكرر هذا التصرف عند حضور الاجتماع الأول للاتحاد . من ناحية أخرى ، نجده نبيل المشاعر باسراف ودون جدوى أثناء مقابلته من أجل العمل . تخيّل مرة نفسه وهو يتنازع مع سياسيين معارضين وهو يصيح : (« اذهبوا بعيداً ، إنكم جميعاً منافقون حقيرون ! ») . يشعر بالفخر وهو يستمع إلى مديح « يوموفيا » ويتوق للعودة — ولكنه يحتال ليجد مبرراً لمكوثه أربعة أيام فقط في

زيارة وطنه . يدرك « أوبي » بأن « الكآبة تكون في بعض الأحيان أكثر لطفاً من الحقيقة » ولكنه لا يعمل بهذا القول .

إن الأمر الذي جعل من افتقار « أوبي » للباقة والذوق شيء شديد الإزعاج هو أن هذا الإهمال لمشاعر الآخرين يميّز الانعدام الكامل لأية مبادرة جادّة يمكن أن يتخذها أحد الطرفين لمحاولة فهم الطرف الآخر أو إدراك مشاكله الخاصة . لم يقم « الاتحاد » بأية محاولة لحلّ الحسابات البسيطة لرغباته المتعارضة مع « أوبي » ، والتي تعدّ في صميم معضلته عند المستوى العملي . نقطة الانطلاق التي يمكنهم بالتأكيد التوصل إليها . بشكل مماثل ، عندما يذهب « أوبي» إلى وطنه ، نشعر أنه كان حتماً في السابق تلميذاً ضعيفاً جداً في الأدب إذا لم يفهم الآن سوى القليل جداً من المشاكل الإنسانية التي تواجهه ، ويفشل بالإحساس بالحاجة الملحّة لوجوده ، وبالحب الذي يشعر به قومه تجاهه — مهما كان استحواذياً — والذي يبدو بأن الجوّ بأكمله مشحون به . فهو شخص غرٌ قليل الخبرة ومنهمك باهتماماته الخاصة إلى حد كبير ، الأمر الذي يؤكد أنه لن يتمكن أبداً من حلّها ، لأنها بحد ذاتها تحتوي على مشاكل أخرى .

ولكن ما هي الفرصة المتوفرة فعلاً أمام « أوبي » ؟ أعتقد أن هذا السؤال يرتبط بالأسباب التي دعت « أشيبي » يجعل من موقف المومس في هذه الرواية الثانية أكثر حرجاً من موقفها في الرواية الأولى .

لا يبدو هدفه من ذلك واضحاً على الفور . حالما يدرك المرء أن الموضوع الرئيسي في رواية (لا راحة بعد الآن) هو هل بامكان « الرجل الذي يعيش في عالمين » أن يقاوم الإغراء المطروح أمامه بشكل رشوة وهو في وسط الضغوط الاقتصادية المعقدة والناجمة عن مسؤولياته

المجزأة . ويصبح السؤال عن المحرمات التقليدية موضوعاً جانبياً ؛ ويمكن كذلك أن نتوهم بأن الكاتب يستغل هذا الموضوع كوسيلة انتهازية لإبراز مادته حيث أنه من وجهة النظر هذه سواء « كانت « كلارا » مومس أم لا فهذا موضوع جانبي في أفضل الحالات . وبهذا يزداد احترامنا لفن « أشيبي » كلما توصلنا إلى إدراك المكان المرتقب لهذا العنصر في البناء الإنشائي .

كما هو الحال في رواية (الأشياء تتداعى) ، هناك تناقض عميق الجذور في قدرة الناس على الاحتفاظ بالتقاليد ، حيث نجدهم « بعيداً عن التعلق بآلهتهم » ، قاموا بتبني الدين المستورد ، على الأقل في جميع مظاهره الخارجية . على سبيل المثال ، يفتتح « اتحاد يوموفيا التقدمي » اجتماعاته بصلاة نصرانية ويرسل « أوبي » إلى « إنجلترا » بصفة القدسية . ولكنهم يواجهون خطر اكتساب أسوأ الصفات من كلا العالمين ، كما يفعل « إسحق أكونكو » في دفاعه العنيد عن العقيدة المسيحية (« هذا طفل صغير عاد من صراعه في العالم الروحاني وأنت تجاس هنا تثرثر عن البيت النصراني والآلهة المزيفة، تتحدث كشخص دخل النخيل الخمري في أنفه») ، ومع ذلك يؤيد الاشمئزاز القبلي التقليدي من الزواج من مومس . قال « شينوا أشيبي » في حديثه مع « روبرت سيروماجا » أثناء عرض برنامج إذاعي في شهر شباط من عام ١٩٦٧ : « عندما تجتمع حضارتان ستتوقع ، إذا كنّا ملائكة ، مثلاً ، أن نختار الأفضل من الحضارة الأخرى ونحتفظ بأفضل ميزات حضارتنا ، وسيكون ذلك رائعاً . ولكن لا يحدث هذا الأمر غالباً . بل ما يحدث فعلاً هو الاحتفاظ بقليل من أسوأ العناصر في الحضارة القديمة ونضيف عليها بعضاً من أسوأ صفات الحضارة الجديدة » .

مهما كانت مسؤولية « أوبي » الشخصية عظيمة ، فان هناك على الأقل بعض النقاط المعينة التي يكون فيها الإصلاح بين الجيلين وبين مجموعتي التجربة أمراً مستحيلاً : بل تبقى المعتقدات المتناقضة ، والقناعات الثابتة وقوانين الخطأ والصواب راسخة الجذور في كلا الطرفين. ولكن يجب أن نوافق بالتأكيد أنه يتحتّم على « أوبي » واجب المحاولة بأن يوازن طريقته بالحياة حتّى تتوافق ، ضمن حدود العقل ، مع مشاعر ورغبات المجتمع القبلي الذي تتأصل فيه جذوره . إذا واصلنا تساؤلنا فيما إذا كان على « أوبي » أن يستسلم لقبيلته في موضوع تحاملهم ضد المومس . في الوقت الذي يكون خضوعه سبباً لتغيير حياته وحياتها بشكل جوهري ، فاننا بذلك نصل إلى جوهر الموضوع . إذاً هل هناك أمل بأن يتوصل زعماء القبيلة إلى تفاهم عن طريق التسوية حول موضوع كهذا ، أو هل هناك أمل بأن تستطيع والده « أوبي » إدراك وجهة نظر ابنها ، أو حتّى هل هي قادرة أن تتخيل بأن ابنها لديه وجهة نظر على الإطلاق يمكن الدفاع عنها ؟ بالنسبة لها لا تفهم من كل هذا سوى أن « أوبي » إنسان عنيد ومتشبث برأيه ، إلى درجة أنه مستعد للتضحية بوالديه . نجد في صميم رواية (لا راحة بعد الآن) الإدراك ذاته للسمات المتممة ، والمتداخلة فعلاً ، والصفات الجيدة والسيئة وذلك في تركيب مماثل لطريقتي الحياة الموجودتين في مركز رواية (الأشياء تتداعى) .

ومع ذلك نبقى في النهاية قلقين حول وضع « أوبي » في هذه المواجهة ، ليس فقط لأنه يرفض الاستسلام لمبدأ يتضمن معاني هامة في الحياة البشرية الخاصة ، بل لأنه بعد أن قبل وحدث كل شيء لا يلتزم شخصياً بعائلته أو حتّى « بكلارا » بشكل كافٍ . كان « أوبي » يعالج كل محاولة

يقوم فيها بطرح قراره بالزواج من مومس أمام قومه بشكل سيء ، وذلك عن طريق الجبن والتكبر . إذْ يسمح لوالديه أن يسمعا الأخبار من رسالة « جوزيف » بدلاً من أن ينقلها لهما بنفسه بطريقة لطيفة . كلما أثير الموضوع في بيت الأسرة ، يكون والده هو البادىء بالمناقشة أو والدته ، لهذا يبقى « أوبي » في موقف خاطىء ، موقف دفاعي . حيث يأتي ردّ فعله على معارضتهم بالتجهم والعبوس ، وإهانة الحوار برفضه مقابلتهم . ويعبر لوالده عن مواقفه الخاصة بعبارات لا مبالية ونابعة عن العقل ؛ ويتصرف كغريب دون أن يحاول أبداً توضيح الأسباب التي دفعته إلى هذا الاختيار بطريقة إيجابية أو توحي بالألفة والدفء التي كان من الممكن أن تؤثر بكبار القرية المسنين . تعتبر ، بالطبع ، المعارضة النصرانية للزواج من مومس غير منطقية ، ولكن « أوبي » توقعها وعندما يحين الوقت نجده يتصرف كأستاذ مدرسة مشاكس وليس كابن ناضج ومخلص يحاول أن يستميل عائلته ويكسب ودّها بالعاطفة والمحبة . « كان تفكيره قلقاً ليس بسبب ما حدث ولكن أيضاً لاكتشافه أنه لا يوجد شيءٌ في داخله يمكن أن يتحدى به بصدق » . حتى ثقافته تخذله كلياً عند هذه التجربة الحقيقية . لذا يهرب باكراً إلى المدينة ، مؤكداً بذلك عجزه المعقد عن مجاراة الوضع الاجتماعي . وعلمنا أنه كان مسروراً جداً لتغلبه على والده :

(انتظر والده حتى يتكلم وذلك لكي يشن هجوماً آخراً يبرر فيه موقفه . . . . صحيح ما قاله « الإيبوس » ، أنه عندما يرى الجبان رجلاً يستطيع أن يصدّ هجوماً يصبح متعطشاً للقتال) .

بالطريقة نفسها تقريباً ، يعبر « جوزيف » مرة عن عدائه لفكرة

زواجه المقترح ، « شعر « أوبي » عندها بثقة أكبر بنفسه وبقراره حيث وجد له خصماً » .

لا يملك « أوبي » أية رقة أو عمق عاطفي كبير ، ويتحول إلى عاشق فاشل (سوى عند المستوى الجسدي فقط) أو يدافع عن الفرد المنبوذ من مجتمعه . ويدل عدم إتقانه المبكر للرقص على افتقاره العام للرشاقة . ليس أمراً عرضياً أن نعلم من التسلسل الأول للرواية أن « أوبي » : « فقد والدته مؤخراً ، وأن « كلارا » خرجت من حياته » . وليس لديه تبرير قوي لتصرفه إذ يحطم قلب والدته باختياره لخطيبته ثم نجده وعلى الفور ينفر من « كلارا » ويرفضها بشكل أشد مما فعل المجتمع التقليدي . كما تقول « أبيولا إيريل » : « لم يكن « أوبي » يملك أي شيء سوى التنازل ليتقدمه في وجه نظام الطوائف الأصم الذي يطالب منه موقفاً عقلانياً ثابتاً ، وفي وجه ضغط المشكلة الأخلاقية الذي ينادي بالتصميم الفردي » . إذا كانت علاقة « أوبي » مع « كلارا » ومع عائلته أكثر عمقاً ، بدلاً من نفوره كلياً من الطرفين ، ستتوفر أمامه فرصة أكبر لتسوية المواقف المتعارضة في بيئته المفككة . « إن استسلامه في قضية « كلارا » ، وخيانته التالية لها (والسبب المتضمن في مشكلتها) يفتح أمامه الطريق الواسع لا نحداره الأخلاقي . فهو يعرف الصواب ، ولكنه غير قادر على مجابهته » .

لم يثق « أوبي » بأي إنسان . كان يتردد ويترك كل شيء بإهمال . وعندما قرر التوقف عن الدفع إلى « الاتحاد » ، كان متقنعاً بأن « كل شخص أدرك الالتزامات تجاه العائلة » ومع ذلك يقرر عدم الاعتراف بأي شيء . إذا لم يتعاطفوا معه « سيكون الأمر سيئاً جداً » ، ولكن كيف

يمكنهم أن يتعاطفوا إذا لم يعلموا شيئاً ؟ يثق « بكريستوفر » ويخبره عن سر حَمل « كلارا » . ثم يقرر أيضاً أن يخبر الشريف « سام أكولي » . ولكنه يعدل عن رأيه ليبقي الأمر سراً ويسرع إلى الهاتف ليطالب « كريستوفر » ويتأكد من أنه سيبقي الأمر سراً . يمكن أن نتعاطف تماماً مع هذا التردد حيث أنه ضعف نشاطره به إلى حد ما . ولكن في حالة « أوبي » يستمر هذا الضعف طويلاً إلى حد تأثيره على طبيعة ونوعية التزامه تجاه « كلارا » . عندما كان يراقبها وقد أخذها الطبيب بالسيارة ليتولى عملية إجهاضها . يشعر « أوبي » بالرغبة في الاندفاع من سيارته ويصيح : (« توقف . لنذهب ونتزوج الآن » . ولكنه لم يستطع ولم يفعل ذلك) – بالرغم من أننا نشعر بأن مشهداً عاطفياً من نوع معين سيكون مناسبا جداً لتأكيد حبه المزعوم لها . ولكن عندما أصبحت السيارة بعيدة عن الأنظار استطاع أن يتبعها وقام بذلك فعلاً بمبادرة عقيمة ومخفقة مثل أي جانب من جوانب علاقتهما .

كانت « كلارا » أكثر لباقة وحساسية من « أوبي » إذ تقرضه نقوداً وذلك بالمقارنة مع رفضه المبتذل لمبادرتها والمتسم بالغرور الذاتي . وكانت كريمة إذ تقرّ بالسرقة بينما هو ينهار . عندما يتكاملان سوياً عند نقطة الأزمة في علاقتهما ، لا يبقى عندنا أدنى شك من منهما يملك الشخصية الإيجابية :

(« تعالي واجلسي ، يا كلارا . لا تتصرفي كالأطفال . وأرجوك أن لا تزيدي الأمور تعقيداً في وجهي » .

« أنتَ الذي تعقد الأمور لنفسك . كم مرة أخبرتك أننا نخدع أنفسنا ؟ ولكن كان الجواب دائماً بأنني أتصرف كطفلة . على كل حال : هذا لا يهم . ليس هناك حاجة لمزيد من الكلام ») .

عندما يحاول أن ينقذ هذا الوضع ، والذي يعتبر امتحاناً حقيقياً لشخصيته . « بدأ « أوبي » يقول شيئاً ، ولكنه كفّ عن ذلك بعد ثلاث كلمات أو أكثر » . يجلسان صامتين لعشر دقائق ثم يفترقان . كان « أوبي » مستعداً أن يضع والدته تحت الأمر الواقع ويرشدها إلى الموافقة على زواجه من مومس لأنه « إمّا أن يتزوج « كلارا » أو لا أحد أبداً » . ولكن في لحظة الأزمة العاطفية لم يستطع أن يفعل شيئاً للتعبير عن عاطفته أو تقويتها . إننا نتعاطف مع « كلارا » في كل حركة تقريباً (ما عدا ربما حالة واحدة ، عندما تعرب عن حالة الغرور التي ستصير إليها) . يبدو أنّ « أشيبي » يحاول أن يصف بحزن من خلال « أوبي » النخبة المثقفة بأنهم ضعفاء الشخصية . لقد درس « أوبي » الأدب الإنجليزي ولكن يبدو أنه تعلم القليل فقط بمرور الأيام . لم يثق « بكلارا » . وأخذ يعاملها كطفلة إذْ يتظاهر بأن هناك عائقاً مؤقتاً فقط يحول بينه وبين والديه) ولكنها تملك الإحساس الكافي لتدرك في الحال عدم صحة هذا الادعاء) . يبدو أنه لم يبتعد كثيراً عن القضايا الموجزة والتافهة التي تخرّج على أساسها في إنجلترا في الوقت الذي « بدا أنه يقف بعيداً عن مجمل هذه الأمور يراقب العناق العاطفي بازدراءٍ ساخر » .

ضمن هذه العلاقات الضعيفة يختلف « أوبي » سلبياً مع زعماء « الاتحاد » . مهما يكن لدينا من تحفظات حول التماسك في مواقفهم ، فان أساس تصرفاتهم في المحاولة الأخيرة هو التضامن الإنساني ، على الأقل فيما يتعلق بالأسرة الممتدة . بدراستنا للطريقة الصارمة التي ردّ فيها « أوبي » على انتقاداتهم له ، حيث صممّ أن يتجاهلهم ويذلّهم باهماله لهم ، تعتبر الطريقة المدروسة التي استجمعوا فيها قواهم لمساعدته

عندما وقع في مأزق أكثر من مجرد التحام صعوف . فهي تعبر عن نضوج ورشد أخلاقي وحماس إنساني من شأنه أن يثير إعجابنا :

(كما أشار الرئيس في حديثه . إذا وقع قريب لنا في مأزق يتوجب علينا إنقاذه ، لا تأنيبه ، إذ نشعر بغضبنا تجاه الأخ في لحمنا ، وليس في عظامنا) .

من ناحية أخرى ، على الرغم من معرفة « أوبي » التامة للمعارضة القبلية التي سيواجهها لزواجه من مومس ، فانه لم يبذل أية محاولة على الإطلاق لإقناع أفراد قبيلته أو تعديل نظرياتهم المتوقعة والتي عبّروا عنها بهدوء . بل عوضاً عن ذلك ، يندفع خارجاً من اجتماعه الأول معهم كطفل مدلّل يواجه أول إشارة معارضة لتصرفاته . تعتبر هذه الطريقة إخفاقاً تاماً في التوصل إلى اتفاق لتسوية هذا النزاع .

مرة ثانية تكشف وفاة والدة « أوبي » جميع نقاط الضعف في بطل الرواية . إذْ نجده يفكر فقط في حزنه ويبرر رفضه بالذهاب إلى الجنازة ، دون أن يدرك بأنه بتصرفه هذا سيزيد العبء على والده وأسرته ، أو يفكر بالإهانة الأخيرة التي ينزلها بذكرى والدته . مرّة ثانية ، يواجه المعاملة الإنسانية والكريمة من أفراد « الاتحاد » الذين ، إذا لم يتمكنوا من منع أنفسهم من انتقاده ، فهم على الأقل يحضرون جميعاً لمواساته بوجودهم .

لهذا يبدأ « أوبي » أخيراً بأخذ الرشوات بعد أن أخذت الضغوط العاطفية التي تعرض لها ، والتي يمكن تبريرها بعض الشيء في نظرنا ، إذا لمُ تغتفر ، تمارس أسوأ آثارها عليه مقابل مقاومة ضعيفة جداً من طرفه . توفيت والدته نتيجة حسرتها عليه ودُفنت بطريقة مخزية ؛

وقعت « كلارا » ضحية سكين الطبيب المجهض وانسحبت نحو عزلة جديدة . في الدرك الأسفل من مصيره ، تغلبت الحوادث عليه ؛ وأثبتت مبادئه سطحية جذورها ؛ لذا نراه يستسلم ويسقط .

في رواية « جيمس نجوجي » (النهر الفاصل) تظهر ثقافة دنيوية ، وتأخذ دوراً حاسماً في العلاقة القائمة بين عالم التقاليد وعالم الأساليب المعاصرة : لم تكن مدروسة « واياكي » محايدة ، لكنها نقطة التقاء ، شاملة اجتماعياً وفكرياً ، بالإضافة إلى أنها جزء من شريعة جديدة ومع ذلك قادرة على احترام الحضارة الموروثة وتغذيتها ، وتزويدها بالمصادر المسالمة التي تستطيع من خلالها أن تؤكد حقوقها وقيمها الخالدة . يحق القول إنّ « واياكي » أسيرَ بمواطن الضعف في نفسه، وكذلك بالتناقضات الموجودة في المواقف العاطفية العامة ، التي يسيطر عليها الزعيم الديماغوجي التقليدي بخدعهم والذين يشكلون خطراً على مستقبل « الاتحاد » كما هو صوت « سيريانا » السفسطي أو إغراءات المدينة الكبيرة . ولكن هذه الفترة الزمنية ـ بكل ما فيها إلى جانب « واياكي » ، وبعيداً عن كونها حاسمة ومقنعة ، تتضمن بذور الأمل .

من ناحية أخرى ـ في رواية (لا راحة بعد الآن) يبدو أن الخلاف المركزي لا يوفر أية فرصة ملائمة للإصلاح ، أو حتى نقطة التقاء : « لا يمكن على الإطلاق حلّ عقدة المأساة . بل تستمر إلى الأبد بلا أمل » . نشعر بالتعاطف مع « أوبي » لأننا ندرك أسباب ارتباكه في أساليب الحياة المتنافرة والتي يتوجب عليه محاولة إعادة تنسيقها من جديد ، ولكننا نلاحظ إخفاقه التام في تحقيق أية مساهمة فعالة تجاه التوصل إلى إيجاد انسجام جديد . إذا كان لابدّ من وجود توحيد ، فيجب أن يكون

هناك تحويل جوهري في شخصية « أوبي » نفسه ، الذي سيرحب بالتأكيد وهو في أكثر لحظاته إشراقاً بمثل هذا التقارب . ولكن يبدو أن ثقافته جعلته أقل مرونة على عكس ما كان متوقعاً ؛ وجعلته أكثر شعوراً بمركزه لا إنسانيته ، وأكثر اهتماماً بتحصيل حقوقه بدلاً من القيام بواجباته ومسؤولياته تجاه الآخرين . ولكن هناك ضرورة حيوية أيضاً لإجراء بعض التغيير في جانب زعماء القبيلة وشيوخها بخصوص بعض المواضيع الحاسمة التي تُركت دون تغيير بسبب محبتهم للخير والإصلاح الاجتماعي : ومع ذلك ليس هناك دلالة ضمن حدود الرواية تَعِدُ بمثل هذا التغيير على الإطلاق .

وهكذا تتفتح رواية (لا راحة بعد الآن) في عقولنا . برغم كل القيود التي تواجهنا لدى التعارف الأولي مع الأحداث ، وتكشف طبقات من المعنى والإدراك . أخيراً . لا توفر الرواية أي حلول ، بل توصلنا بدلاً من ذلك إلى نقطة نفقد عندها الاهتمام ونبدأ بتأنيب فئات وشخصيات متنوعة ، حيث نكتشف أن الجميع جديرون باللوم ؛ وأن كل شخص يمكن أن يُبَرّأ بطرقهم المختلفة . إذا استطعنا من النظرة الأولى أن نشارك المتهمين عندما نرى « أوبي » يقف في المحكمة ، فان هذا الاتهام الشكلي والمجرد من الإنسانية يبدو في آخر الأمر خارجاً عن الموضوع .

ومع ذلك فاننا لا ننتهي إلى الغموض . فلكي نستطيع أن نفهم الجميع ليس من الضرورة أن نغفر لهم . فنحن لا نغفر الفشل في تثقيف « أوبي » ، مع أن الرواية لا تهتم بالنظر إلى طبيعة هذا الانحلال ، أو السؤال عن وجود النقص في أسلوب الثقافة بحد ذاته ، أو في شخصية « أوبي » ، وإلى أي

حدّ تعرض التقدم الثقافي إلى الانحلال بسبب التكييف الاجتماعي للطالب . ولا نغفر كذلك الفظاظة في سلوك « أوبي » إذ لم يبال باهتمامات الآخرين عندما يعارضون رغباته وأهدافه الشخصية . إذا كان لابدّ من تحقيق بداية جديدة ، فعلى أحدهم أن يتخذ الخطوة الأولى . إنّ وضع « أوبي » منذ تجربة الطفولة وحتّى دراسة الراشدين هيأه أكثر من الآخرين لكي يقاوم الخطوط المنفصلة في هذا المجتمع الإقليمي .

إذاً لا يعني فشل « أوبي » بالضرورة دعوة إلى اليأس ؛ بل يمكن اعتباره تحدياً مباشراً لقطاع واسع من جمهور « أشيبي » . يقول « ج . د . كيلام » إن « أشيبي » : « يعطي الفرصة للقارىء بأن يتعرف على الأفعال وردرد الأفعال لدى الشخصيات ويقوم باكتشافات مماثلة حول طبيعة الأشياء كما فعلت الشخصيات نفسها » . لهذا فالكثير من أولئك الذين يعتبرون هذه الرواية تجربة حيّة يمكن أن يجدوا أنفسهم متورطين عندما يصبح واضحاً أن « أوبي » لم يَعد قادراً بعد الآن على خدمة حاجات زمانه أكثر مما فعل جده ، « أكونكو » . فهو شخص نموذجي بالمعنى الحقيقي للكلمة : كما يعلق « جيرالد مور » : « أوبي أكونكو » شخص ذو نيّة حسنة ، ليس أضعف إرادة من الآخرين ويسعى لإسعاد كل شخص حوله » . كل ما يمكن أن يبدأ كدراسة تقليدية لشخصية رئيسية ، يمكن أن يتطور تحت يديّ « أشيبي » إلى صورة مشوشة من حاضرنا ولكن يمكن تمييزه تماماً. لذلك فان خاتمة رواية (لا راحة بعد الآن) ، مثل خاتمة رواية (الأشياء تتداعى) ، ذات تشعبات أوسع من دراسة قضية فرد منعزل . إذا انهار « أوبي » في النهاية ، على عكس جدّه ، ليس بسبب ضربة مفاجئة بل بشكوى وتذمر ، فان الجيل المثقف بمجمله سيخضع للحساب العميق .

الفصل الخامس

« أرض جديدة »

دراسة لرواية (حبة قمح) بقلم « نجوجي وايثونغ »

من الأشياء التي يجب أن تهتم بها رواية جادة ، أو أي عمل فني ، هو إلى حد ما تمييز العلاقات والأساليب بين جملة التجربة اليومية والتي تبدو مشوهة ظاهرياً ، بالإضافة إلى فحص العلاقات بين حادثة وأخرى . وتعتبر رواية (حبة قمح) من أكثر الروايات التي تهتم بهذا البحث والسؤال . يدرك « نجوجي » أن الكائنات البشرية تعارض الاعتراف بأي مخطط في الوجود :

(سابقاً كان (موغو) يحب أن يرى الحوادث في حياته بشكل منعزل . ولكن القدر يُحتِّم حدوث الأشياء في دقائق مختلفة . فلا يملك المرء أي خيار في أي شيء كما هو لا يملك حتماً أي خيار في مولده . إذاً ، لا يقوم الإنسان بارهاق ذهنه بمحاولة ربط ما حدث له سابقاً مع ما حدث فيما بعد) .

ومع ذلك ، اعترافنا بأن حدثاً ما ينشأ من آخر ضمن تسلسل مترابط يعني أيضاً الموافقة على أن يكون لدينا بعض التأثير على هذا التسلسل ،

آي أن تقبل تحمل المسؤولية . والإنسان يخاف من المسؤولية . لهذا السبب يستاء « واروي » من ادعاء المرأة العجوز بأن ابنها قد عاد إليها . ويؤكد : « الأشياء التي حدثت في الماضي يجب أن تبقى في الماضي » . ولكن « نجوجي » لا يريدنا أن نهرب بهذه السهولة . نجد أنّ « كارانجا » ، الذي يخون قومه إذ يصبح رئيساً ويعمل مع الرجل الأبيض أثناء فترة الطوارىء ، هو الشخص الوحيد في الرواية الذي تؤول حياته إلى الضياع والفشل ، وقد سيطر عليه أثر اللحظة ، حيث يعيش فقط في الوضع الراهن . ليحلّ المشاكل الآنية التي تقلق راحته ؛ ولكن في النهاية ينسحب « كارانجا » من الرواية دون هدف ، متجهاً نحو الدمار :

(لقد ذهب « تومبسون » ، وفقدتُ « مومبي » . قفز ذهنه من صورة إلى أخرى ، دون تسلسل منتظم ومتماساك . ستنفجر الأحداث في حياته ثم تختفي) .

من ناحية أخرى ، نجد أن « موغو » الذي يعتبر خائناً أيضاً ، وقد أرهقه شعور بالذنب لا يُطاق ، يعتزم على تبديد التشويش الذهني الخالي من المعنى في حياته . تلك اللحظة في الخندق عندما بذل جهده عبثاً ليحمي المرأة الحامل من ضرب الحارس ، هي لحظة التزام أخلاقي . مرة ثانية ، نرى رؤيته الهزلية والحزينة عن نفسه وهو يكفّر عن ذنبه إذ يصبح المنقذ المنتظرَ :

(إنه هو ، موغو ، بقي لينقذ الناس أمثال غيثوا ،المرأة العجوز ، وكل من يتألم . لماذا لا تقوم بهذه المهمة ؟ نعم . سيتكلم في احتفالات « يوهورو » . سيتزعم القوم ويدفن ماضيه في إقرارهم بفضله) .

ولكنه يتخلى مجبراً عن مشروعه الجريء عندما يكتشف بأن خطابه في

احتفال « يوهورو » سيكون السبب في إبهام القوم ، لكارثتها » بارتكابه الجريمة التي ارتكبها « موغو » في الواقع . ولكن تكشف لنا الرؤية الشخص الذي دُفِن في شخصية « موغو » .

تؤدي هذه الحوادث المبكرة إلى نقطة الأزمة البسيطة . والقاسية . والمرتبة بدقة . وأتت مع ذلك غاية في الإثارة . عندما يعترف « موغو » طوعاً أمام تجمع « يوهورو » بكل ما فعله . ويؤكد « نجوجي » بأن هذه اللحظة . بكل ما فيها من الرعب ، هي اللحظة التي أصبحت فيها جميع الحوادث التي مرّت في حياة « موغو » في موضعها الصحيح . إنها تجربة موجزة . ولكن توقيتها مناسب تماماً ليصب « موغو » جوهر وجوده في قالب جديد :

(بمجرد أنه نطق بالكلمات الأولى . شعر « موغو » بالإشراق . وبأن عبء سنوات عديدة قد أُلقيّ عن كاهه. كان حرأوقوياً،وواثقاً من نفسه . . . كان مدركاً لذاته تماماً ، وبكل خطوة قام بها . ومدركاً للصور التي تدافعت ودارت في ذهنه بشعاع واحد متواصل : لذا كان مسؤولاً عن جميع تصرفاته في الماضي . وما سيقوم به في المستقبل . إن وعيه الذاتي ملأه رعباً) .

ولكن خوفه هذا له ما يبرره . فقبول المسؤولية قدر محتوم على « موغو » . يقول « الجنرال ر » . : « إنّ أعمالك وحدها هي التي ستدينك ، لن يستطيع إنسان أن يهرب من أعماله » . « وموغو » لم يهرب. ولكن قبوله المبجّل ، ومواجهته الهادئة لتصرفاته . كل هذا من شأنه أن يغير الأهمية الإجمالية لحياته .

يرسم لنا « نجوجي » عبر الرواية خطة في الزمن ، يؤلف فيها الحاضر

دثاراً والماضي نسيجاً . ولا يجوز إطلاقاً الإشارة إلى هذا التفاعل بين الفترات الزمنية المختلفة على أنه « رتجاعات فنية » ١ . والارتجاع الفني هو أسلوب ميكانيكي بال يُستعمل للتغلب على الصعوبات التي تواجه الروائي وهو يسرد قصته . ولكن التشابك في الدورات الزمنية المختلفة أمر جوهري بالنسبة لكل ما تودّ أن تقوله لنا رواية (حبة قمح) . إنه دائماً لأمر بسيط إلى درجة المبالغة أن ترى أحد الأشخاص بطلاً أو نذلاً : يجب أن تراه في زمن واحد ، وضمن مجموعة واحدة من الظروف فقط ، ولكن الإنسان أكثر من شيء واحد . في مزجه لجوانب متنوعة من حياة الشخصيات في روايته « حبة قمح » ، يدعونا « نجوجي » لتعديل الأحكام السطحية على الأفراد إلى شفقة إنسانية أكثر عمقاً ؛ على الأقل لأننا نحن أنفسنا نشعر بحاجة ماحة في العجلة الحقيقية إلى هذه الشفقة ذاتها . هذا هو موضوعه الرئيسي . ثانياً يرجونا « نجوجي » أن نترك فترة البطولات البسيطة وننتقل إلى الواقعيات الأكثر تعقيداً وإرباكاً عن استقلالنا . حيث علينا أن نواجه ثانية الحقائق القاسية عن الجشع الإنساني ، والأنانية ، والخداع ، والخداع الذاتي ؛ حيث يكون العدو هو أنفسنا ، ولكننا ما نزال نجد الحب والمشاركة في حال توقفنا عن إطلاق نداءات الحرب وقبلنا العيش في الماضي .

هناك أنواع عديدة للروابط الزمنية التي تلعب هذا الدور الهام في التركيب الإجمالي للرواية . هناك المواقف المتماثلة والمتناقضة بين الحوادث المتشابهة في فترات زمنية مختلفة . والمثال الواضح على ذلك السلالتان اللتان تجمعان بين « كلارانجا » و « الجيكونيو » . السلالة الأولى تقرب

١ــ قطع التسلسل التارخي في أثر أدبي بابراز أحداث أو مشاهد وقعت في الزمن السابق .

« جيكونيو » و « مومي » أحدهما من الآخر بطريقة عاطفية ـ وشعرية . كلاهما يدرك الآن العزلة القائمة بينهما ؛ ومع ذلك تعتبر السلالة الثانية والأذرع المكسورة الوسيلتين الوحيدتين للإصلاح بينهما. يبالغ « كارابا » في تفاؤله إذ يعتبر السلالة الثانية فرصة لتقويم الميزان الذي عارضه في البداية . بينما تسحب القطارات التي أخذت تفعقع في عدة مشاهد العديد من الصور ومضاداتها خلفها . وقد أرسلت الخطى الجزائية صداها خلف المذنب بطريقة لا ترحم .

في مشهد الافتتاح نرى « موغو » يحضر طعام إفطاره الصباحي .

(ولكن أينما تناول إفطاره ـ تذكر الثريد نصف المطبوخ الذي أكله في السجن . كم يمضي الوقت سريعاً ، كل شيء يعيد نفسه . أخذ « موغو » يفكر ، اليوم التالي سيكون تماماً مثل البارحة وقبل البارحة) .

لذا نصادف في البداية سخرية المعنى الإجمالي للأسلوب والهدف الذي تصوره الرواية ليعاد اكتشافه . يتساءل « موغو » وهو يجلس يراقب حديقته ، « أين هو شعور الافتتان الذي اعتاد أن يجده في التربة قبل الطوارىء ؟ »

في آخر الأمر ، نجد أن نحت الجذع الذي يرسمه « جيكونيو » في السجن يقيد الأمل الأخير في الرواية بالماضي كله ؛ وتنمو التفاؤلية من اليأس : لأنها تملك جذوراً .

يلعب التقسيم الأول ، والقصير للرواية دوراً خاصاً جداً. فهو يطرح ، كمجموعة من التلميحات المفككة ، مواضيع تصبح فيما بعد قابلة للاكتشاف في أعماقها . في الجزء الأول من الكتاب لم يوضح الكاتب عمداً حزن الشخصيات ، وقلقها ، وخوفها وارتباكها : لهذا ، وبقدر

اهتمامنا في هذه المرحلة . لا يتعلق سلوك هذه الشخصيات بأي مقياس للمديح واللوم . يلجأ « نجوجي » إلى تنشيط تعاطفنا في هذا السياق المجهول تجاه هذه الكائنات الحية التائهة والمسحوقة–أمثال: «موغو». وجيكونيو و « مومبي » . و « كيهيكا » . و « الجنرال ر . » . و « كارانجا » .

تُستخدم فيما بعد احتفالات « يوهورو » كمركز يتجمع فيه كل هؤلاء الأفراد سويّة بلغة الأفعال والنتائج ؛ ولكن في الوقت الحاضر يتمّ تصويرها على أنها كائنات عاطفية دون إدراكنا بشكل منطقي لأي تسلسل قصصي . بل نتعرف بالأحرى على دوافعهم إذْ تنشأ من الطريقة نفسها التي أوقعتهم (مثلنا تماماً) في شرك مجموعة معقدة من الظروف المسيطرة والتوترات العاطفية . ولهذا السبب لا نحتاج لأن نعرف بالضبط كنه هذه الظروف . وهكذا عندما تنبثق الحبكة القوية — يصبح عندها أولئك الذين اعتبرناهم « مذنبين » داخل نطاق اهتمامنا العاطفي ، ونصل إلى وضع نقارن فيه . ولصالح هذه الشخصيات ، الضغوط المفروضة عليهم والصعوبات التي خضعوا لها في صراعهم مع الشخصيات « البريئة » ظاهرياً . وعندما نسمع عن « جيكونيو » في « رونجي » المسكون بالأشباح عند عودته من السجن . فاننا نتعرف في الحال على هذه الأشباح — لأنها أشباحنا نحن أيضاً . منذ البداية لا تهتم الرواية باطلاق الأحكام ، بل تهتم بالتفهم والإدراك . على الرغم من أنّ قيمتها الخاصة تظهر واضحة ببراعة وقوة .

تعتمد بعض هذه الذكريات على المكان نفسه لكونها ظهرت في فترتين مختلفتين من الزمن . يتجول « موغو » قرب الخندق المهجور عند اقتراب « يوهورو » وهذا ما أدى إلى استعادة ذكرى المشهد العنيف

لا حتجازه . من أكثر المشاهد الموحّية والمثيرة للذكرى صورة « موغو » المتكررة وهو يقف خارج منزل المرأة العجوز . متردداً بشعوره بالشفقة عليها ومع ذلك يرفض أن يُسلِّمَ نفسه . حيث يكشف هذا التصرف عن التناقض الذي يشكل المحور الأساسي لشخصيته . عندما يقدم « نجوجي » هذا المشهد للمرة الأولى يأتي بشكل طبقات في الماضي . عندما كان « موغو » يتمشى بجانب كوخ المرأة العجوز في الوقت الراهن . يوم الأحد المصادف قبل احتفال « يوهورو » . نسمع قصة ابنها الأصم الذي قُتِلَ في الطوارىء ، ثم نسمع عن غضب « موغو » الشديد لرؤيته للمرأة العجوز لدى عودته إلى القرية ، ومرة ثانية عن زيارته لها مزوداً بالمؤن . ويذكره مشهد مكان نومها بطفولته المخيفة (التي سنسمع عنها الكثير في الحال) ؛ ثم ننتقل ثانية إلى نهاية الزيارة الأولى ثم إلى الحاضر . إذْ يتداعى قراره بالدخول إلى بيتها . « هناك صلة بينه وبينها . ربما لأنها . مثله تماماً ، تعيش وحيدة » .

تسير هذه الرابطة بين العزلة والشفقة المعارضة في الطريق الصحيح عبر مسيرة حياة « موغو » . لذا هناك أهمية رمزية وراء زيارته الأخيرة للمرأة العجوز ــ الشخص الوحيد الذي حيّاها يوم احتفال « يوهورو » ــ فتفارق الحياة وهي تحسبه مخطئة بأنه ابنها الوحيد الذي عاد إليها ، الابن الأصم الذي قتلته قوى الطوارىء .

مرة ثانية ، تتكرر زيارة الوجهاء والتي سببت الكثير من الخوف « لموغو » عند نهاية الفصل الأول بالزيارة الأخيرة التي قام بها « الجنرال ر . » و « الملازم أول كويناندو » حيث ينتهي هذا الخوف ويتبدد . الزيارة الأولى جلبت معها الدعوة لإلقاء خطبة في اجتماع « يوهورو » ؛ والزيارة الأخيرة هي نتيجة خطاب « موغو » .

أخيراً هناك تلك الحوادث في الرواية والتي يُنظر إليها من خلال وجهات نظر متعددة . ما هي الفكرة المكونة عن اجتماع « كيهيكا » مع « موغو » . وما هي حقيقة هذا الاجتماع بالفعل. ثم رقصات القرويين حول كوخ « موغو » ليباركوا بطولته، ونظرتنا التالية « لموغو » داخل كوخه يشعر بالذل من الخوف والندم . وأيضاً مذكرة « تومبسون » « الحافة والفظة التي كتبها عن « موغو » لأنه بصق في وجه المخبر ؛ وذكرى « موغو » عن اللقاء الفاجع . بالإضافة إلى وصف حادثتي السرقة اللتين قام بهما « الملازم أول كويناندو » من « الطبيبة ليند » . وهكذا لا يمكن النظر إلى حادثة ما كشيء مجرد يمكن ملاحظته . وتسجيله بدقة والحكم عليه . ويعتبر « نجوجي » فناناً مبدعاً مختصاً في الأدب القصصي . ويستخدم طريقته الخاصة لتقديم المشاهد ذاتها بطرق مختلفة ليكشف لنا الأوجه المتعددة للتجربة .

يطلق « الجنرال ر . » الجملة الأخيرة التي نسمعها عن « موغو » : « أعمالك وحدها هي التي ستدينك » . على الرغم من أن « الجنرال ر . » نفسه اضطر إلى مغادرة القرية في شبابه لأنه حاول أن يقتل والده . إذاً من يعيش دون ذنب ؟ يقرّ « جيكونيو » بالقسم ويسيطر عليه صوت وقع أقدامه . استسلمت « مومبي » « لكارانجا » . قام « الملازم أول كويناندو » بسرقة « الطبيبة ليند » . خان « تومبسون » مبدأه الشخصي وكذلك مبادىء الإنسانية في تصرفه مع « ريرا » ؛ وقامت « السيدة تومبسون » كذلك بخيانة زوجها . يمكن استطالة القائمة أكثر . وبما أن حالة الطوارىء كانت وضعاً مزيداً ، فاننا لا نشعر بأن هؤلاء الأشخاص يخطئون بشكل استثنائي أو غير معقول . ويمكننا أن نوضح من الناحية النفسية ـــ

والمتعاطفة — حالة العقل التي أدت إلى هذه التصرفات في كل وضع من أوضاع الشخصيات المذكورة .

جميع الشخصيات مذنبة بالتأكيد — ربما شخصية رئيسية واحدة يمكن اعتبارها بريئة من أي ذنب ، ولكن سأعود فيما بعد إلى مناقشة هذا الاستثناء . يعتبر الإنسان حيواناً عنيفاً وخطيراً . سواء كان أسود أم أبيض ، شاباً أم مسناً ؛ وسواءً تلاعب بقوة عظيمة أو تافهة : نرى أن عمة « موغو » ووالد « الجنرال ر . » قد بلغا في تصرفاتهما حدود وسائلهما الاستبدادية . إذا قُهر « جيتوغو » الأصمّ بطريقة قاسية وصلبة ؛ فان « موغو » يخفي في قلبه الرغبة الحادة بأن يقتل عمته . كل منّا يملك نشاطاً مضطرباً في نفسه ؛ وإذا كان معظمنا يستطيع توجيه هذه الطاقة الحبيسة بتروٍ نحو الطرق الإيجابية وتحرير الفائض منها في أسوأ حالات أحلام اليقظة ، نشعر عندها بالابتهاج لأننا نملك الفرصة لنفعل ذلك ؛ ولكن بالرغم من ذلك يجب أن نتعرف على القوة المهدمة الموجودة في أنفسنا إذا كنّا نريد فهم الضغوط الكائنة في الآخرين ، وبذلك نصبح في وضع يمكننا من مدّ يد العون إلى مجتمعنا . فالحكم بالتفوق الأخلاقي الذاتي عند الأشخاص الذين يتبدد تصرفهم الهمجي المستتر عندما يُستثمر من قبل الظروف لن يفيد أبداً في تحسين الوضع البشري .

هناك ، حقاً ، درجات قصوى من السلوك يجب اعتبارها كحصيلة للمرض العقلي ؛ ويمكن مقارنتها فقط مع قوة الحظ العشوائية . يمكن تشبيه القدر الذي يترك طفلاً دون أبويه أو يسمح بتحطيم حياة إنسان تحت عجلات قطار سريع بالوحشية المتهورة والحمقاء للبشر . أمثال : « روبسون » ، والحراس في مخيم السجن أو في الخندق ، وتلهف « كارانجا» للسلاح . ومع ذلك تضع رواية (حبة قمح) الإنسانية المذنبة أمام شفقتنا

وليس أمام غضبنا الناشىء عن دوافع أخلاقية . إذْ نُعتبر جميعاً شركاء في الفساد العام . في رواية « ت . س . إليوت » : (حفلة الكوكتيل) ، يخبر « رادالي » ، وهو المحلل النفسي وكاهن الاعتراف في آن واحد ، يخبر مرضاه :

ليست المسألة أن تنقي ضميرك
بل أن تتعلم كيف يحمل الأوزار ضميرك .

بالطريقة نفسها يذكر « نجوجي » قراءه بحقيقة أننا لا نطالب بالبراءة من أجل الكائنات البشرية ، بل لنواجه ببسالة المعاني المتضمنة لذنبنا المشترك . لهذا فاننا نهتم بشخصيات « نجوجي » لا لأنها تعاني ظلماً ، بل لأنها مذنبة ومدركة لذنبها . من المخيف جداً أن تعرف بأنك مذنب من أن تُتهم ظاماً . فالحالة الأخيرة أشبه بعدم إقامة العدل من قبل شخص آخر أما الحالة الأولى أشبه بشخص يُصوّت بأنه ليس لديه ثقة بنفسه .

وهكذا يمكن لرواية (حبة قمح) أن توجه مشاعرنا عبر ذلك الطريق الصعب : تطابق جزئي مع أشخاص لا يحبهم المرء بسهولة ، ومع أشخاص مضطربين نجد أنفسنا نستنكر بعضاً من جوانب سلوكهم . في الفئة الأولى يمكننا أن نلاحظ « تومبسون » الشخص المثالي الساذج الذي انهارت رؤيته في وجه حقيقة لم يستطع الاتصال بها ؛ وزوجته ، التي لا تثير علاقتها القذرة مع « فانديك » كثيراً من الاشمئزاز بقدر ما تثير من الشفقة ، أو حتى نوعاً من الإعجاب المشوب بالحقد لحركتها الجريئة ضد التحرر من أوهام الحياة الكئيبة .

حتى « كارانجا » كان شخصاً يمكن فهمه بشكل مثير : إذْ ندرك

الكثير من أفعاله وردود أفعاله الثانوية وذلك في شعورنا الذاتي الشخصي . بينما كان يجلس مغشياً عليه . فاقداً أية قابلية للطعام . في مطعم « غيثيما » القذر يوم احتفال « يوهورو » ، اليوم الذي بذل ما بوسعه لتأجيله . نشعر بالألم الشديد تجاه هذا الكائن الحي إذْ يسقط فجأة وسط دمار حياته ، التي حطمها من خلال تصرفاته الشخصية . لدرجة أنه لا يملك العزاء الساخر ليوقع اللوم على القوى الخارجية . لقد ابتدع هذا الوضع خطوة بخطوة ؛ وذلك نتيجة إهماله الأناني لوالدته ، وثقته المفرطة بنفسه ، وتأخيره المهمل في التوسل « لمومبي » ؛ واعتناقه اليائس للمبدأ الاستعماري حيث يقنع نفسه بأن هذا المبدأ لا يُقهر أبداً ؛ وتشبثه الخانع بأطراف سترة الرجل الأبيض في « غيثيما » . بالرغم من كرهنا الشديد لمعاملاته القاسية مع قومه كرئيس لهم ، لم يطالب منّا المؤلف أن نقف في النهاية ونطلق حكمنا عليه بغضب رهيب . بل عوضاً عن ذلك نجد أنفسنا نواجه رجلاً محطماً ، ومهزوماً داخلياً استطاعت الورطة الأخلاقية التي وقع فيها أن تكسب شفقتنا عليه ، إذا لم يتأمل أبداً أن ينال احترامنا له .

تشجعنا الرواية ؛ من خلال التوغل في الحزن الإنساني ، على تبني وجهة نظر متسامحة تجاه نزعة الإنسان نحو الجنوح . إذا أدركنا تماماً كيف يعاني الناس ، فإن نرغب حتى بالتفكير في « كارانجا » أثناء انهياره . وتسبقنا الشخصيات الأخرى في الكتاب إلى هذا التفاهم المتعاطف . مثال مصغر على ذلك ردّ فعل « الجنرال ر». (عندما اكتشف بأن « غيثوا » كان ولسنوات عديدة يتلاعب بعواطفهم الإنسانية إذْ يتظاهر بأنه أُصيب بطلقة نارية من قوى الأمن . ولكن « الجنرال ر . » لم يلم « غيثوا » على تصرفه هذا :

(إنّ ادعاءه هذا يجعل حياته أكثر متعة بالنسبة له شخصياً . فهو يخترع معنى لحياته كما ترى ؟ ألا نفعل جميعاً الشيء نفسه ؟ أن تموت

وأنت تحارب من أجل الحرية يعطي معنى بطولياً لحياتك أكثر من أن تموت بسبب حادث ما) .

« ألا نفعل جميعاً الشيء نفسه ؟ » — هذا هو القرار الضمني في الكتاب . من يستطيع أن يبرىء نفسه عندما يكون الجميع مذنبين ؟ يوَلّد فينا شعورنا بذنبنا الشخصي التفاهم والتعاطف تجاه ذنوب الآخرين .

ربما كان هذا الأمر أكثر من أي شيء آخر هو الذي أدى إلى اختيار « موغو » ليكون الشخصية الرئيسية في الرواية . ونعلم مسبقاً الكثير عن وجوده الضعيف ، والخائف ، والناقص قبل أن نتوقع ارتكابه لجريمته . ويزحف ذنبه ببطء في شعورنا على أمواج خوفه الدائم ، خوفُ يقربنا منه في بوتقة العاطفة الإنسانية الصرف . فلا يبدو لنا هذا الخوف ، إذاً ، كما يَرد في تقرير صحفي يمكننا تقييمه موضوعياً ، بل يبدو كادراك مزعج للعار الذاتي . فلسنا في وضع نحكم فيه على « موغو » بل في وضع مساوٍ له . وهكذا تراه الشخصيات الأخرى أيضاً ، أولئك الذين غدر بهم بشدة ولديهم العذر الكبير ليبتعدوا عنه . يعترف « كارانجا » : « يبدو أنه رجل شجاع » ؛ وتوافقه « مومبي » على ذلك : « نعم ! » . أما « وامبوي » ، الوفيّة بكل ما في الكلمة من معنى في إخلاصها للقضية ، تولدت لديها الشكوك في النهاية بعد أن أدى « موغو » ما عليه لقاء عماه وأمانته الحاسمة وذلك عندما اعترفت : « ربما كان علينا أن لا نحاكمه » .

ولكن « جيكونيو » هو الذي ألقى خطبـــة الجنازة عند وفاة « موغو » ، في أحد المقاطع الرئيسية في الرواية :

قال : « كان رجلاً شجاعاً ، بذاته . وقد ثبت بشرف ، وأُغدق عليه المديح من كل صوب . كان من المحتمل أن يصبح رئيساً . اذكروا

لي شخصاً واحداً يمكنه أن يعرّض روحه للانتقاد أمام كل الأعين » .
توقف قليلاً وحدق في وجه « مومبي » . ثم نظر بعيداً وقال : « تذكروا أن القليل فقط من الموجودين أهلٌ لأن يرفعوا حجراً ويضعوه على قبر هذا الرجل . ليس قبل أن أقوم أنا — ونحن أيضاً — بدورنا بكشف قلوبنا عارية أمام العالم لينظر إليها) .

ما يزال « جيكونيو » يكافح ليتوصل إلى تفاهم مع المعرفة التي تفيد بأن « مومبي » قد أنجبت طفل « كارانجا » . وما يزال أيضاً مضطرباً بمعرفة استسلامه الشائن للساطات في مخيم السجن . فهو يكره نفسه . إن كبرياءه الذاتي قد جُرح بعمق . ويحاول الآن أن يعزز ثانية اعتداده بنفسه باسقاط جميع ذنوبه الشخصية على « مومبي » ، وجعلها كبش الفداء لضعفه ؛ ولذلك أخذ يبالغ في تصوير فشلها . يبرّر « جيكوينو » خياناته لزملائه في السجن بنسبه الصفات المثالية « لمومبي » ، التي تمنى العودة إليها . ولكن « مومبي » أيضاً اجتازت تجربة لا بأس بها : فهي ليست ساذجة وطاهرة : لقد عانت الكثير ثم تداعت . يلجأ « جيكونيكو » في خيبة أمله ، إلى تكديس ثورته الداخلية ضد نفسه على « مومبي » — وهذا شكل مألوف من أشكال الخداع الذاتي . ونراه يتشبث بعناد بصميم كبريائه الصلب في داخله . فهو يهتم بتبريء نفسه وذلك بادانة « مومبي » أكثر من اهتمامه بها كزوجة له ، أو كفرد ناقص ومصدر إزعاج . لهذا نراه يسدّ أذنيه وعقله وقلبه حتى لا يسمع ما حصل لها بالتفصيل ؛ لأنه يدرك تماماً أن معرفة كل شيء ربما تؤدي إلى غفران كل شيء ، وهو لا يريد أن يغفر لها ، لأنه لم يتعلم بعد أن يغفر لنفسه .

لقبول الغفران يجب أن يعترف المرء بأنه لا يتمتع بالاكتفاء الذاتي . ولكن « جيكوينو » لا يمكنه أن يحطّ من قدر تكبره الرجولي للدرجة أن

يعترف بحاجته . لا يتطلب الزواج الحقيقي أن يتشارك الزوج والزوجة فقط في قدرتهما على المقاومة ، بل أيضاً في مخاوفهما وعدم كفايتهما . عوضاً عن ذلك ، ولأن « مومبي » ليست طاهرة تماماً ، يدينها « جيكوينو » ويعتبرها إنسانة قذرة . متجاهلاً بذلك الظروف المخففة . وغير معترف بأية درجات متفاوتة في المسؤولية الإنسانية . وهكذا يتحمل « جيكوينو » . في نظرنا ، مسؤولية رفض إصلاح زواجه من « مومبي » ، الأمر الذي يعتبر بعيداً عن كونه إصلاحاً لا يُحتمل ، مقدماً القليل من التفهم والتواضع لكلا الجانبين — لماذا يتوجب على « جيكوينو » أن يقيم نفسه كانسان مستقيم في حين تقوم هذه الخطى المتهمة بمطاردة وعيه الذاتي ؟

كانت علاقة الحب بين « جيكوينو » و « مومبي » في أول الأمر علاقة طبيعية ومقنعة، وتتسم بصفة المثالية.فهي علاقةحقيقية بين اثنين من الكائنات البشرية ، ترسخت بتفهم رقيق ، واكتملت بعاطفة حقيقية . ويبدو المشهد في غابات « رونجي » حيث كانا يمارسان الحب مشهداً يدل على الاتحاد البشري . لهذا عندما ينفصلان ، يتخذ الوضع بينهما جانباً هاماً ويتجاوز إعجابنا بهما كفردين ؛ ويؤدي الإصلاح بينهما إلى الخاتمة المناسبة للرواية برمتها . فهي علاقة مُفعمة بالأمل بصدق وليست عاطفية بحتة ، حيث نرى الخطوات التي اتبعها كل منهما للرجوع إلى الآخر . يجب أن يتغلب الحب والتفاهم على الكبرياء . تعتبر قدرة « جيكونيو » على فهم الطبيعة الحقيقية لتضحية « موغو » الذاتية مرحلة هامة في إعادة تقييمه لزواجه ، ولكن « مومبي » هي التي اتخذت الخطوة الأولى عندما قامت بحل مقاومتها العنيفة والطبيعية تجاه سلوك زوجها . فنراها تستسلم لتوسلات والدتها وتستمر بزياراتها« لجيكوينو » في المشفى . ولكنه في البداية يختنق بالمرارة الموجودة في نفسه ولا يستطيع أن يتجاوب معها .

« ولكن بعد اعتراف « موغو » ، وجد نفسه يحاول تحايل أفكار « مومبي » ومشاعرها » . ويعود إليه تأثير الفكرة الرمزية للرسم المنقوش الذي أراد أن يصنعه من أجلها . يشعر بأنه يفتقدها عندما لا تحضر يوماً إلى جناحه في المشفى . وهكذا يبدأ غضبه العنيد ، والفردي ، والمتكبر بالذوبان ببطء . ويجد نفسه لا يُفشي فقط صيحة متّرددة إلى « مومبي » دون تفكير ، بل كلمات تذهب إلى صميم الشيء الذي فرّق بينهما : « لنتحدث عن الطفل » . انتهى الفراق الآن . وأصبح تمثال المرأة على الكرسي يمثل أماً حاملاً .

يتعلق الموضوع الأساسي الثاني في رواية (حبة قمح) بالمسؤولية العامة : كما أكدت مناقشتنا حتى الآن المسؤولية الشخصية .

هل سنقبل جدلاً بفوائد « يوهورو » ؟ هل سنتكل على منجزات أولئك الذين حاربوا من أجل الحرية دون أن نواجه التحدي الجديد الذي سببه نجاحهم ؟ إذا كان الأمر كذلك ، سنصاب بخيبة أمل مريرة . وسنجد أن قطب القوة الجديدة يُنتزَع من القدماء ، ويجعل الممتلكات من حق الرجل الأبيض ، دون مساعدة المجموعة التعاونية على شرائها . سنردد مع « موغو » قوله :

« اليوم المقبل سيكون مثل البارحة تماماً ، وقبل البارحة أيضاً » . وكذلك يمكن أن نجد أنفسنا نتساءل مع « كارانجا المنكمش : « هل الموت بهذا الشكل يعني حرية ؟ هل الذهاب إلى السجن يعني حرية ؟ »

يحذرنا « نجوجي » بأن ترديد شعارات الحرب يصبح مجرد هروب من الواقع بعد الانتصار في الحرب . يجب أن ننظر إلى الخطوة الثانية الواجب عملها ، لا أن نجري وراء الاقتراحات المطروحة حول ما قد أُنجز وانتهى حتى الآن : أخِذَ المقطع الأخير المقتبس من الإنجيل والذي قدّم للقسم

الأخير من الرواية من « سِفْر الرؤيا (١) : « ورأيت سماء جديدة وأرضاً جديدة : لأن السماء الأولى والأرض الأولى قد زالتا » . ويتطلب هذا العالم الجديد استجابة جديدة . لقد انقضت اللحظة البطولية . وأصبح الزمن الآن أقل إثارة ، وأكثر حاجة لبذل الجهد ، وممتلئاً بالأفكار والمساعي التفصيلية والمعقدة .

نواجه الآن خطر اختيار السخرية المجرّدة :

(« باسم حرية الرجل الأسود ، أرحب بكم » . ثم انحنى عدة مرات في حركات احترام هزلية) .

عندما نعيد قراءة الرواية نجد أن هذه المقاطع وكثير غيرها يتصف بسخرية عميقة ؛ ولكن « نجوجي » لا يميل على الإطلاق إلى الشك في قيمة البطولة في وقت تكون فيه هذه البطولة مناسبة . قلت سابقاً أن هناك شخصية واحدة في الرواية تبدو غير مذنبة ، وهو « كيهيكا » : ويعود السبب إلى عدم ملاءمة « وامبوكو » في أنها لم تستطع اتباعه ، فلم يكن « كهيكا » مخطئاً إذْ تبع قدره . تدفع رواية (حبة قمح) ضريبة لأولئك الذين حاربوا ، مهما كانت العروق الأخلاقية متشابكة . لم يخضع « كيهيكا » للتجربة وسط متطلبات السلام المعقدة . ويلاقي حتفه في حروب « الماو ماو » بينما ما يزال نوع الحقائق البطولية المطاقة للعمل الفوري والتي أتت متساوية بشكل طبيعي مع طبيعته المنبسطة والطموحة وثيقة الصلة بالموضوع . لهذا يحفظه « نجوجي » كنموذج للقائد في المعركة : ربما كان واثقاً من نفسه ، أو عنيداً وعنيفاً في تصرفاته ، ولكنه ليس مذنباً لأن سلوكه في هذه الأمور يمثل السلوك الضروري في هذا الوضع الراهن ؛ ولم يكن لديه الفرصة ليوضح فيما إذا كانت مثاليته وتفانيه في

(١) – اخر أسفار العهد الجديد .

سبيل القضية يمكن أن تخف حدته نتيجة المتطلبات المتنوعة الناجمة عن ظروف مختلفة . في الوقت المحدد ، تنقضي المواضيع الواضحة إلى الأبد عندما يصل « يوهورو » : يتم تركيب الرواية بطريقة تؤكد هذه الحقيقة : ولهذا فان شخصية « نجوجي » الرئيسية غير بطولية . فهو يتنكر أمامنا أي تبسيط للمواضيع الأخلاقية . وبذلك ينتزع منّا الشفقة ، لا هتاف التشجيع .

ربما كان « كيهيكا » و « موغو » كلاهما حبتين من القمح ، يضحي كل منهما بنفسه بطريقته الخاصة لكي يمنح الحياة للآخرين من جديد . إذا كان « كينيا » من « يوهورو» قد « أعيد » إلى الحياة بموت « كيهيكا » ونوعه ؛ فان الرؤية الجديدة المتأصلة في إعادة اتحاد « جيكوينو » و « مومبي » — الشخصين النموذجيين في هذا المحيط اللذين يدل اسماهما على نموذجين أصليين — قد « أثيرت » باستعداد « موغو » لمواجهة المضامين النهائية لوجوده الجديد ، واستقامته الصعبة المنال . في رواية (حبة قمح) يتوضع الكفاح العسكري في الماضي ؛ وقد حملت بذور الحرب ثمارها ؛ وتمّ حصاد المحصول . تسأل الرواية ، ماذا عن المحصول التالي ؟ المحصول الذي من المفروض زراعته الآن والعناية به يجب أن يُوضع في جوّ المناخ الجديد للاستقلال ويتلقى غذاءه من متطلبات السلام . توفي « كينيا » الكبير : هل « دبّت الحياة » في « كينيا » الجديد ؟ هل يستطيع الكائن الحيّ أن يغذي ميراثهم ؟

يعتبر « موغو » شخصية غير بطولية في معنيين اثنين . الأول لأنه هو نفسه فوجيء بشجاعته المتحدية في وجه الأعمال الوحشية — ويظهر ذلك بوضوح عندما يقفز عبثاً للدفاع عن « وامبوكو » ضد حرّاس الخندق . والثاني عندما أعطاه « رونجي » مخطئاً دور البطل الذي لا يلائمه ، تلك

السخرية التي تشكل إحدى السمات الأساسية في تركيب الرواية . تعتبر أصدق لحظة بطولية في حياته عندما اعترف علناً بخيانته « لكيهيكا » . يقابل هذا التصرف الأعمال البطولية في ساحة المعركة : إنها بطولة الاعتراف بذنبنا وضعفنا .

يُنظر إلى مشاكل السلام وإعادة البناء على أنها مشاكل العلاقات الإنسانية . إذا تناولنا موضوع القضايا المدنية من جانب بطولات حملة اجتماعية ، فاننا بذلك نهرب بعيداً ، ونلقي المسؤولية على الآخرين ؛ وفي النهاية سنتحرر من الوهم على أيدي الفلاسفة الكابيين (١) والزعماء الديماغوجيين (٢) .

أدرك كيهيكا ، أثناء فترة الطوارىء ، أنه يمكن تبرير العنف في حالة واحدة فقط يعتبر فيها ضرورة شاقة ، شارك فيها المرء كنوع من التضحية الشعائرية . بالرغم من أن الكثير قد أشبعوا عواطفهم المتحجرة ببساطة وفي النتيجة تدنست أفكارهم ؛ ولكن القايل فقط وعوا طبيعة المحنة :

(كم من الناس أقسموا اليمين والآن يتذللون للرجل الأبيض ؟ لا ، لقد أقسمتَ اليمين لتؤكد خياراً تمّ من قبل . قرارك بأن تضحي بحياتك في سبيل قومك أو لا تضحي بها يكمن في القلب . والقسم هو رذاذ الماء المنثور فوق رس الإنسان في المعمودية) .

ينتشر موضوع العنف في الكتاب كله بشكل مستمر ، دورة لا تنتهي من الخراب المجرّد . وقد نفّس « كارانجا » عن سروره الحسيّ بألم نزل به ، ووجد نفسه مطارداً بالخوف من العقوبة في الآخرة :

---

١ – مجموعة فلاسفة يونان امنوا بأن الفضيلة هي الخير الأوحد وبأن جوهرها ضبط النفس .

٢ – خطيب شعبي يستغل الاستياء الاجتماعي لاكتساب النفوذ السياسي .

(شاهد « كارانجا » مرة ، وهو طفل : كلاباً تفترس أرنباً . مزقوا أوصالة وهرب كل كاب وفي فمه قطع من لحمه مغطاة بالدم . رأى « كارانجا » نفسه الآن مثل ذلك الأرنب) .

بقي « الجنرال ر . » معقود اللسان في كل لحظة من خطابه في « يوهورو » بسبب الذكرى الأليمة للوحشية الهمجية التي قُتِل فيها الكاهن « جاكسون كيفوندو » . ولكن هذا لم يعلمه بأن يمنع نفسه من الثأر عندما لم يعد له معنى أو ضرورة : يموت « موغو » .

يُعتبر العنف من أكثر المواضيع رعباً ، ولكنه ليس أساوب السلوك الوحيد الذي استمر بعد أن تجرّد من أي معنى إيجابي . يجتمع القرويون في احتفال يوهورو ويملؤهم الأمل :

أنشدنا عدداً من الأغاني عن « كيهيكا » و « موغو » . الراحة والطمأنينة تواحدان بين قلوبنا » . والكنهم أشبعوا بتصوير آلي ، ومقنع عن الدين المسيحي ، ولكن تعوزه الحياة في مقطوعة « كيفوري » عن فن النثر السطحي . ومع ذلك ، ومن الناحية الرمزية ، تمّت الطقوس التقليدية أيضاً في آخر الأمر دون إيمان راسخ :

(كان الحقل مقفراً تماماً . بقي أربعة أشخاص فقط) أم هل كنّا خمسة ؟ (لقد قمنا بذبح الخرفان — وأدينا الصلاة من أجل قريتنا . ولكن الأمر كان أشبه بالماء الدافىء في فمّ إنسان ظمآن . لم يكن هذا ما انتظرته ، طيلة السنوات الماضية) .

في الواقع ، إنه « موغو » الذي أحدث التحويل المنتظر في كثير من القلوب ، وأشار إلى الطريق المعقد للوصول إلى الالتزام المسالم . وأوجد الانتقال الصعب من العزلة المختارة إلى التضحية الذاتية الطوعية . يتساءل

بعد الزيارة المحتومة : « لماذا يقحمني كيهيكا » في نزاع وخلافات لم يكن لي طرف في إيجادها ؟ » . يواجه الشخص ذاته خطراً مؤكداً عندما يقبل تحمل مسؤوليته تجاه الآخرين ، وحتّى تجاه عدوه :

(كان كل شيء واضحاً وحاسماً . في ذهنه . سيقف هناك ويعترف بالجريمة علناً . فهو مستمر برؤيته . لن يستطيع أي شيء ، ولا حتى الهتافات والأغاني والمدائح أن تثنيه عن هذا الهدف . إن صفاء رؤيته هي التي منحته الشجاعة وهو يقف في مواجهة المكبر أمام صمت الجماهير المفاجيء) .

إن الإصرار على الجانب الخيالي من تصميمه هام جداً . هذه الطريقة ، إذا وجدت ، تكشف حقيقة السماء الجديدة والأرض الجديدة . فالمسؤولية العامة والخاصة لا يمكن تجزيئها . ونحن نعي تماماً تأثير الكشف الذاتي « لموغو » على الشخصيات الرئيسية في الرواية . حتّى والدة كيهيكا شُلّت قواها :

(طأطؤوا رؤوسهم وتجنبوا النظر في عينيه . بكت « وانجيكو » . (أخبرت « مومبي » فيما بعد : « إنّ وجهه هو الذي دفعني إلى البكاء ، وليست ذكرى ولدي ») .

إذاً يمكن أن تنتهي الرواية وهي مفعمة بالأمل . يدعى الفصل الأخير الذي يحلّ عقدة الخلافات الأساسية بين الأفراد المنعزلين : « هارامبي » ، ويمثل الإخلاص للجماعة . ولكن توصل « جيكوينو » و « مومبي » إلى حلّ عقدة سوء التفاهم الإنساني بينهما في انسجام متطور . وقاومت « مومبي » بعناد فكرة الثأر من الشخص الذي غدر بأخيها ، لأنها كانت واثقة تماماً أن هذا آخر شيء يمكن أن يتمناه « كيهيكا » نفسه . أما

« رونجي » . وهو على وشك التفكير في « كارانجا » كضحية لمثل هذا الثأر ، يبتعد عوضاً عن ذلك عن اعتراف « موغو » بتواضع واحترام .

بنيت رواية (حبة قمح) على أسس منظمة ومنسقة . كانت المشاهد التي كتبها « نجوجي » في رواياته الأولى موجزة جداً أو مفككة للدرجة لا تسمح معها بتطور جوهري صحيح للشخصية ؛ بالرغم من أن رواية (النهر الفاصل (والقصص القصيرة الأخرى تُظهر إدراكاً للاعتماد الأساسي المتبادل بين وضع وآخر . في روايته الثالثة ، ودون التخلي نهائياً عن تجاربه الأولى . قام بتطوير أسلوب جديد لنقل مسار الأحداث بطريقة تشبه كاميرا سينمائية تلاحق الشخصية من مكان إلى آخر . وهكذا حتى عندما تتبدل الخلفية باستمرار ، كما حدث في فصل المقدمة . يمكن ربط الأقسام المنفصلة بعضها مع بعض بواسطة شخصية معينة .

يمتلك « نجوجي » مقدرة رائعة في نثره للغة تمكنه من الحصول على أفضل الصفات من كلا العالمين بتوحيد البساطة مع مجال واسع ومتنوع . استطاع أن يحقق ذلك باستعمال عفوي ولكنه جريء لِطَيْفٍ كاملٍ من تراكيب اللغة الإنجليزية . إذا أخذنا كمادة للبحث التفصيلي المقتبسات الثلاثة عشر الطويلة من الرواية والتي اقتبستها حتى الآن في هذا الفصل (تلك التي أُدرجت) ، سنحصل على مقتطف نموذجي من العينات اختيرت جميعها لأهداف أخرى ومع ذلك فهي متوفرة مباشرة للبحث ومن السهل العودة إليها . تتألف هذه المقتبسات الثلاثة عشر من ستمائة كلمة تقريباً شُكِّلَت في أكثر من خمسين جملة . ويبلغ الطول الوسطي لهذه الجمل أقل من اثني عشرة كلمة ، وهناك بالفعل جملة واحدة طويلة (حوالي خمس وأربعين كلمة في الشاهد الرابع) ، بينما تبلغ ثلاث جمل أخرى حوالي عشرين كلمة .

تعتمد جمل « نجوجي » القصيرة على مفردات مباشرة وصريحة دون أن تكون مُقيّدة بتعابير بسيطة نتيجة وعي ذاتي . وتأتي معظم الكلمات الطويلة مألوفة — « سابقاً » ، « أحداث » . « احتفالات » ، « مسؤول » . « ممتع » — بينما تكون العبارات الأدبية الأكثر دقة ليست فقط غير مألوفة (وجدتها لا تتجاوز على الأكثر الخمس عشرة عبارة) ولكنها ليست في الواقع بعيدة جداً أو استثنائية : « منعزل » ، « متماسك » ، « امتنان » . « إدراك » . « بطولي » ، « يتخابف » . « مكشوف » ، « إذعان » ، « رؤية » . « طهارة » . إن تكرار أحد هذه الكلمات كل أربعة أو خمسة أسطر سيعيق بصعوبة أي شخص لديه القدرة لأن يسيطر على صعوبات المخطط الإجمالي للرواية ، ومع ذلك تؤكد هذه الكلمات بأن تركيب الكتابة يساهم في غنى اللغة الإنجليزية .

إذا قمنا بمقارنة هذا الأسلوب مع غيره من الأساليب التي تعتمد أيضاً على جزء كبير من الجمل القصيرة — على سبيل المثال كتابات « آخيب » في رواياته الأولى التي ناقشناها سابقاً . أو الأسلوب الذي اتبعه « بيتر أبراهامز » — سنجد أن النتيجة مختلفة جداً . لأن « نجوجي » في هذه الجمل القصيرة المكونة من كلمات مألوفة يحشد سلسلة لا تنتهي من الأساليب المتنوعة والمنمقة . ليس أمراً بسيطاً أن تشمل جملة تتألف من أربع عشرة كلمة ثلاث عبارات محكمة الاتصال (« ولكنه كلما تناوله ، تذكر الثريد نصف المطبوخ الذي أكله في السجن » .) ؛ ضمن الإيجاز الودّي الذي استعمله للوحدات ، يقدم بفضول تراكيب أدبية وذكية رفيعة دون أن ندرك ذلك بشعورنا ، وحتماً دون انتزاع الرعب حتى من القرّاء غير الواثقين من أنفسهم . تَعْزُز التعابير التي تعتمد على أجزاء الفعل غير المحدود ، وخاصة الأفعال المصدرية بكثرة ، مثال (« لتؤكد

خياراً تم في السابق ») ويمكن أن تصبح أيضاً أسماء الفاعل في العبارات وتُقارن بعضها مع بعض ، مثال (« أن تموت وأنت تحارب من أجل الحرية يبدو أكثر بطولة من أن تموت بحادث » ــ يَرِد هذا المثال ضمن اللغة العامية المقنعة ؛ أومرة ثانية . « قرارك بأن تكرس حياتك لقومك أو لا تكرسها يكمن في القلب ») .

هناك مقيّدات نحوية متكررة في الجملة وجمل تبدأ بعبارات ثانوية . ويمكن أيضاً أن نجد الحالتين معاً كما ورد في الجملة التي تشير إلى البداية « ولكن كلما » ؛ أو يمكن أن نجد اثنين من المقيدات النحوية في الجملة . مثال : (« عندما كان طفلاً ، شاهد « كارانجا » مرة كلاباً تفترس أرنباً) . حتى في أساليب الخطاب الحيّة نجد تنظيماً غير مألوف من الكلمات يخلق اهتماماً وتوكيداً خاصاً : (« باسم حرية الرجل الأسود ، أحييك ») . لدينا أيضاً جمل غير مألوفة من الجانب النحوي ــ « بقي أربعة فقط (أم هل كنّا خمسة ؟) » ــ وهي أيضاً شاهد يوضح الاستعمال المرن لعلامات الترقيم لإظهار التأثير الكامل لمثل هذه الترتيبات المسرحية . نجد أيضاً ترديداً لفظياً من مكان آخر ، على سبيل المثال . أكثر اتصالاً بالإنجيل الذي يعتبر مرجعاً ثابتاً في هذه الرواية : (« بكت وانجيكو ») . بالإضافة إلى الاستعارات والتشابيه الفنية ذات المغزى . في حين بدت العبارات الإسمية مألوفة . ونجد أن كثيراً من الأفعال موجزة وقوية ولكنها تُصنف في صيغ أكثر تعقيداً وتأملاً للأفعال (وخاصة صيغ فعل « سوف » المستعملة في نقل تيار شعور « غوغو ») . تأتي عادة أسماء الفاعل قصيرة ، مجاراة مع قواعد اللغة ، لكونها غالباً ضمائر أو أسماء ، ولكن ، كما رأينا لتوّنا ، كان « نجوجي » مستعداً لاستخدام أسماء فاعل

معقدة عندما تبدو مناسبة (« لن يتمكن أي شيء . ولا حتّى الهتافات والأغاني والمدائح أن تثنيه عن عزمه ») .

تتوضح هذه التراكيب المعقدة وتُضبّط باستمرار باستعمال التطابق والتوازن عند مستوى الكلمات . والعبارات . والتعابير وَالجمل : السمة الثابتة التي لا تحتاج إلى توضيح . وهكذا يستخدم « نجوجي » جميع مصادر اللغة الإنجليزية . دون أن يُلقي على جمله ثقلاً كبيراً أو يربك قراءه . يعتبر هذا الأسلوب جوهرياً بالنسبة للإنجاز الكلي لرواية (حبة قمح) .

هناك صعوبتان أساسيتان في التحرك إلى الخلف والأمام طوال الزمن . ومن خلال الانتقال من قصة تجارب أحد الشخصيات إلى وصف شخصية أخرى ، كما يفعل « نجوجي » طوال هذه الرواية . فالموهبة العظيمة ضرورية لتأكيد أنّ القارىء يكون دائماً واضحاً بالنسبة إلى الفترة الزمنية المُشار إليها . يبدو لي أن المؤلف قد سيطر هنا بثقة عظيمة على حركتنا من الماضي إلى الحاضر وبالعكس ، ومن أحد جوانب قصته إلى الجانب الآخر . استطاع أستاذ خاضع للتدريب المهني في « أوغاندا » أن يخلّف في نفسي أثراً بوجهة نظره حول البناء الأدبي لرواية « نجوجي » : إذ اعتبر كل فترة تاريخية في الكتاب كالتويجة المنفصلة للزهرة ، كل واحدة متشابكة مع الأخريات لتشكل أسلوباً متوازناً وكل واحدة مرتبطة بجوهر المخطط بواسطة العمل في يوم « يوهورو » ، الذي يمثل مركز الزهرة لكي يربط جميع العناصر الأساسية بعضها مع بعض . وتؤكد رؤية هذا العمل أن تخطيط رواية (حبة قمح) ذو معنى ومقنع بالنسبة إلى مجموعة واسعة ومتنوعة من القرّاء .

ثانياً ، هناك مشكلة الحفاظ على المتعة بعد إجراء تغيير في النغمة .
يمكن أن يجد القارىء نفسه مستغرقاً في سلسلة من الأحداث ويقاوم عملية اختطافه بعيداً إلى وضع آخر من قبل سيده المطلق ، الروائي . عندما يتعرض « نجوجي » للتداعي في روايته (حبة قمح) لم يبدُ لي أن هذا التداعي قد تم من خلال تخطيط غير وافٍ بل بسبب سوء استعمال عرضي لأساليبه الفنية الخاصة . فهو عادة يسهل لنا الانتقال من مشهد لآخر بشكل تدريجي تقريباً ، بواسطة نوع من الربط في المكان ، أو باثارة أوتار الذاكرة ، أو نتيجة حسن الظن والثقة المتبادلة بين شخصية وأخرى. ومع ذلك،أوافق الناقد الأدبي الذي وجد أن الهفوة التي كان « موغو » سيقترفها عندما أراد خنق « مومبي » جعلتنا لبرهة في موضع قلق في مجرى أحداث القصة ؛ بالرغم من أنني أنكر أن التغيرات في الزمن تسبب لنا شعوراً مؤذياً بين الفينة والفينة . هناك تعارض أكثر جدية عند هذه النقطة المعينة من الرواية وهي أنني وجدت مرة أن المعالجة العاطفية غير محتملة في سرعتها . وهناك استعداد جبار يفوق الطاقة البشرية تقريباً من طرف « مومبي » لأن تغفر « لموغو » بعد محاولة اعتدائه الجسدية على حياتها ؛ وهكذا فان التمزق في هذا المشهد الموجز بين الصفحات (٢١٠ — ٢١١) والصفحة (٢٣٦) يجعل من الصعب بالنسبة لنا أن نقبض على هذا التعاقب السريع للمشاعر الذي يحاول المؤلف أن ينقله لنا في آخر هذه الأجزاء ومن ثم نصدقه ، والذي يتركز بشكل أكثر فعالية في مجالات أخرى . يبدو الأمر غير طبيعي بالنسبة لامرأة أن تكون قادرة على السيطرة على مثل هذه التجربة المروعة فوراً حال حدوثها : ولكن إذا لم نتمكن من الحصول على مزيد من التفاصيل وإذا لم يتح

« لمومبي » مزيداً من الوقت . إذاً على الأقل يبدو مناسباً أن هذه الدقائق العنيفة ستكون مترابطة منطقياً .

هناك حادثة أخرى هامة في الرواية لم أجدها مقنعة تماماً وهي استسلام « مومبي » « لكارانجا » عندما يخبرها بأن زوجها سيطلق سراحه أخيراً . لايعتبر هذا رد فعل بغيض من جانبها ؛ بل يبدو بالأحرى أن الكاتب يراه أمراً بديهياً ومنطقاً عاطفياً طبيعياً لايحتاج إلى توضيح : ولكنني لم أجده كذلك وأتوقع أن أرى الأمور بمزيد من الوضوح من خلال هذا التناقض النفسي الظاهري .

ينتشر إحساس العزلة في رواية (حبة قمح) ، والأسباب لذلك متنوعة . فطفولة « موغو » جعلته شخصاً منحسراً ؛ ويقدم على خيانة « كيهيكا » إلى حد ما لأن هذا الأخير يصرّ على إخراجه من غموضه قسراً وبشكل مزعج . يرتد « جيكوينو » إلى نفسه مبتعداً عن « مومبي » الغريبة الأطوار . وقد تغلب عليه شعور بالراحة والتخلص من اليأس :

(عاش وحيداً ، ومثل « غاتو » ، ذهب إلى القبر وحيداً . استمد « جيكوينو » السعادة الفاسدة بشره من هذه الفكرة التي رآها تشبه الإلهام المخيف . الحقيقة المطلقة هي أن تعيش وتموت وحيداً) .

في الصفحات الأولى من الكتاب يجد « موغو » أن كآبة الحياة اليومية تذكره بالسجن ؛ ولكن « جيكوينو » يملك رد الفعل نفسه على نحو أكثر وضوحاً : « كان « ثاباي » مجرد معسكراً آخر للسجن ؛ هل سيخرج منه يوماً ما ؟ » هناك تشابه كبير بين بعض أفكار « جيكوينو » وما قاله « كارانجا » « لمومبي » في محاولة تبرير ذاتي : « سيأتي وقت تعرفين فيه أنت أيضاً أن كل إنسان في العالم يعيش في عزلة ، ويحارب

وحيداً ، ليعيش . » يمكن أن تكون هذه العزلة ، في الواقع ، محددة ذاتياً ، كما يشير « وانغاري » بفعالية إلى « جيكوينو » وهو داخل منزله الجديد ؛ بينما يترك « كارانجا » والدته وحدها ليذهب بكل بساطة إلى عزلته الكئيبة .

يبدو أن الرواية تكرر آلامنا الشخصية ، التي تدفعنا إلى إلحاق الأذى بالآخرين . « موغو » و « مومبي » كلاهما شخصان عاطفيان حالمان ، وتمكنا على الأقل في دقائق أن يحققا أحلامهما البطولية . ومع ذلك عندما صارحته « مومبي » بالسر الذي تحفظه في قلبها :

(أراد « موغو » فجأة أن يؤذيها بشدة . وجد متعة بالغة في هذه الرغبة الجامحة التي تملكته ليذلّها ، وليجعلها تُعفّر وجهها في التراب : لماذا حاولت جره إلى حياتها ، وحياة كل شخص ؟) .

عندما تعود « مومبي » إلى والديها ، يتهم « وانجاري » « جيكوينو » :

(هل رأيت كيف حطمت بيتك . لقد سببت الشقاء لامرأة طيبة دونما سبب . لنرى الآن ماذا ستجني من وراء ذلك ، من وراء تسميم عقلك بهذه الأشياء في حين كان من الأفضل لك أن تقبل بوضعك وتبحث عن الطريقة الأمثل لبناء حياتك . ولكنك ، كطفل أحمق ، لم ترغب بمعرفة ماحدث فعلاً . أو من هي « مومبي » بالضبط) .

كما رأينا ، يتخلص « جيكوينو » من صدمته وجرحه نزولاً عند طلب « مومبي » – الصدمة والجرح الحقيقيين اللذين شاركتناه في المعاناة منهما – ولهذا لم يرغب فعلاً بمعرفة الجانب الآخر من القضية : يمكننا الموافقة على ماذكرته والدته . ولكننا لانلومه فعلياً : لأن اللوم لاعلاقة له بالموضوع : فالألم الذي يسببه « لمومبي » يزيد من ألمه أيضاً .

تعامل الطبيبة « ليند » الموظفين الأفارقة لديها معاملة سيئة لأنها كانت امرأة مسلوبة في جسدها وعقلها . وتحطمت نفسية « تومبسون » وخاب أمله لذا تصرف على هذا النحو . يخبر « كارانجا » « مومبي » بيأس. كما تصف الأمر « لموغو » ، بأنه : « أنقذ نفسه من السجن والغابات من أجلي » ، ويعمد في فشله إلى منح نفسه حريتها بقدر مافعل « روبسون » باطلاقه العنان لقسوته المفرطة : يعتبر تخليه عن والدته وهي بأمس الحاجة إليه منقذاً لفشله ومرارته بطريقة متوهة بعض الشيء .

الذنب هو أحد أشكال المعاناة ، المعاناة التي تدفع الناس بشدة : كما حصل مع « موغو » و « جيكونيو » و « الجنرال ر » . لقتل الكاهن « جاكسون » ، وكما حصل مع الملازم أول « كوبناندو » لسرقة الطبيبة « ليند » . وكماحصل مع السيدة « تومبسون » في خيانتها الزوجية . وأخيراً « تومبسون » في الحادث الذي حصل « لربرا » .

إذاً ، كيف بالإمكان النجاة من هذه الحلقة المفرغة ؟ إذا كانت الإرادة القوية تنمو بالمعاناة ، فان العقوبة ستقوي الأسلوب . من ناحية أخرى ، وفي ضوء هذا الإدراك ، ربما يمكننا الاعتراف بأنه مادام كل شخص يعاني ، فليس هناك ضرورة لتعليق المعاناة بأنفسنا كامتلاك فريد من نوعه . عندما فُسِّر سبب مسير « موغو » تحت المطر على أنه ألم ثقيل في القلب ، يجيب قروي آخر : « ليس هناك داعٍ لأن يسبب لنفسه المرض . من منا لايحمل ثقلاً في قلبه ؟ » .

ومع ذلك يبدأ « موغو » في النهاية بحل العقد . وهو الذي يقلب سير العملية المهلكة باعترافه علناً أمام الجميع . كما رأينا سابقاً ، لانشك

لحظة بالطبيعة الإيجابية لهذا العمل : كان حراً . وواثقاً من نفسه . وفوي الشخصية » . مع أن التحول يستمر « لدقيقة واحدة فقط » . إلا أنه كان مكتملاً عند « موغو » . يفزع الحشد من تصرفه هذا فينسون تعطشهم للثأر . كانت عزلته مكتملة تماماً حتى أنه من الصعب شفاؤها ؛ ولكننا نشعر بشيء من التمجيد المأساوي في نهاية قصته . وتخلص « موغو » من التأثير اللولبي بتوجيه حزنه الشخصي على الآخرين . وكان أشبه بالمادة الحفازة للبدء بتقدم مشابه للتحرر من طرف « جيكوينو » . يتعلم « جيكوينو » أن يتقبل بعض درجات التماثل مع موغو . الأمر الذي يدعوه « كونراد » : (المشاركة الخفية) ؛ وفي برهة وجيزة يؤدي هذا بادىء الأمر إلى تحول موقفه الكلي تجاه نفسه ، ثم موقفه تجاه الآخرين . وأخيراً تحول مجرى سلوكه العام . تعتمد « مومبي » على أسلوب معاناة « جيكوينو » والأهم من هذا أنه هو الذي يبدأ محاولة الإصلاح بينهما . وهكذا تصل الرواية إلى خاتمتها ليس بمعان مأساوية بل بعرض إيجابي يبين إمكانية وجود بديل للخراب المشترك للكائنات البشرية . وتخفي النهاية السعيدة والهادئة وراءها الثقل الكامل للرواية برمتها .

* * *

الفصل السادس

«عن النشء القوي»

دراسة عن (المسرحيات الثلاث) بقلم « وول سوينكا »

نادراً ما تتلقى المسرحيات القصيرة الاهتمام النقدي الذي تستحقه من المسرحيين البارزين ، وغالباً ما تُحال إلى مهرجان المسرحية الهاوية لا المحترفة ، حيث يمكن أن تجد لها فرصة قوية . إنّ أي عمل كلاسيكي معتّق للكاتب « شو » مثل (الحاكم) ينال من نواح أخرى شهرة ضئيلة ، بينما نجد أن قطعاً أدبية جميلة وغريبة مثل (الصبي والعربة) بقلم « كريستوفر فراي » أو النسخ المصغّرة المميزة بقلم « بينتر » مثل : (الساقي الأخرس) لا تُلحَقُ في الهتاف العام لعمل الكاتب عندما يحقق النجاح . ربما كان « سوينكا » ، باعتباره شخصية رئيسية في الأدب الحديث المعادي لإنجلترا وخاصة في المسرحية الإفريقية المعاصرة المكتوبة باللغة الإنجليزية ، شخصاً محظوظاً نسبياً في هذا المجال ، لأنه من ناحية ودون شك عندما كان في بداية شهرته شكلت أعماله القصيرة حصة واسعة من نتاجه الأدبي . ومع ذلك ، لم يمنح النقاد دائماً تقييمهم المناسب في آثار « سوينكا » المسرحية إلى محتويات الكتاب الذي صدر للمرة الأولى

على سبيل المثال (المسرحيات الثلاث) . وفي العام نفسه مثل (رقص في الغابة) و (الأسد والجوهرة) . تعتبر هذه المؤلفات محيّرة فيما يتعلق باهتمام الناقد ، لأنها أثبتت صعوبة وصفها بشكل متماساك لفائدة القرّاء الذين لم يعتادوا على هذا النوع ؛ وقبل كل شيء يتلخص الإنجاز الذي حققه « سوينكا » بأنه يفكر ويشعر مباشرة بوسطه المسرحي لذا فأية محاولة لتجريد المواضيع أو « الحبكات » من هذه المسرحيات أشبه بمحاو ة كسر بيضة للتأكد من أنّ الجنين حيّ .

تعتبر هذه المسرحيات القصيرة مزعجة بشدة من ناحية وممتعة كثيراً من ناحية أخرى مثل مسرحياته الطويلة . في الواقع ، أريد أن أبدأ بتوجيه السؤال إلى نفسي لماذا « أتمتع » بقراءة هذه المسرحيات إلى هذا الحد ، حيث أن كلمة « أتمتع » هي الكلمة المناسبة هنا . عند النظرة أو القراءة الأولى للمسرحية يقوم الدافع المسرحي المطلق للأوضاع المصورة بنقل المرء عبر اندفاع طويل لا يتجزأ . ولكن بعد القراءات اللاحقة لكتابات « سوينكا » ، وخاصة هذه المسرحيات الثلاث ، تصبح قابلة للمقارنة للمقارنة في بعض جوانبها مع أعمال « بريخت » ، و « ميللر » ، و « بينتر » و « ن . ن سيمبسون » ، وأحياناً مع كتابات « أيونسكو » وغيرهم من كتاب المسرحيات المعاصرين بفضل النوع الخاص للقناعة الذي يقدمه هؤلاء في كتاباتهم . في السياق الذي لا يكون لفظياً في الأصل ، تقوم الكلمات هنا بالقبض على المعاني والمدركات التي لا يأمل القارىء أبداً أن يجدها مُلخصّة بهذه الطريقة في أي عمل فني ، لهذا أريد التوقف وإعادة قراءة الصفحة مباشرة ، وطرح تساؤلاتي حولها .

تمّ ترتيب الكلمات بطريقة تخولها دائماً القبض على إيقاع الوجود البشري ، فيصبح القارىء مدركاً تماماً للشخصية كشعور كامل ، وبالتالي

للعلاقات المعقدة القائمة بين الكائنات المختلفة ، وراء المنطق والتحاليل المطابقة . ويمكن للكاتب المسرحي أن يُوَفَّقَ إلى إحراز طبقة للصوت تجعل الكلمات تهتز في وقت واحد وعند مستويات مختلفة (يعتبر « تشيخوف » أستاذاً قديماً في هذا الفن) . إننا نشعر بتعاطف نحو الضغوط الغريبة ، والمؤلمة ، والمتناقضة ظاهرياً ضمن الشخصيات وفيما بينها والتي تمنعهم من التعبير ببساطة عما يرغبون قوله . ما لا يفصح عنه الكاتب يصبح على درجة من الأهمية توازي الكلمة الملفوظة ، أو تزيد :

(سونما : مع من تتكلم ، يا إيمان ؟

إيمان : مع إيفادا . أحاول إقناعه بالانضمام إلى المقنعّين الشبان .

سونما « تفقد أعصابها » ماذا يريد من هذا المكان ؟ لماذا يتسكع حولنا بهذا الشكل ؟

إيمان (مندهشاً) : ماذا . . . ؟ قلت إيفادا . إيفادا .

سونما : أخبره أن يذهب بعيداً . ليذهب ويلعب في مكان آخر .

إيمان : ما هذا الذي تقولينه ؟ ألا يلعب دائماً هنا ؟

سونما : لا أريده هنا . ابتعد يا أبله . لا ترني وجهك الأحمق هنا ثانية ، هل تسمعني ؟ اذهب ، ابتعد من هنا . . .

إيمان : هدئي أعصابك يا سونما . ماذا حصل لك ؟

سونما: يأتي هنا ليزحف مثل حشرة مخيفة. لا أريد أن أراه هنا ثانية.

إيمان : لا أفهم ما تقولينه . إنه « إيفادا » هل تعلمين ، إيفادا ! الإنسان التعيس الذي ينفذ كل ما تطلبينه منه ولا يؤذي مخلوقاً .

سونما : لا أستطيع أن أتحمل رؤيته ....)

كثيراً ما تؤدي ملاحظتنا للهوّة الموجودة بين ما قيل ضمن كلمات مرتبة وفق القواعد المقررة وبين المعنى المطلوب في تعقيد العقل البشري

إلى إيجاد طبقة عليا من المزاج اللطيف . ليست طبقة المعنى هذه مجرد مسألة تراكيب جمل وأحاديث منفصلة ، بل تتعلق أكثر بالحركة الدائمة للعقل البشري ، وهو يدور حول استغراقاته الخاصة بينما يستمر بشكل علني بواسطة التيار المستمر للوضع .

في بداية مسرحية (سكان المستنقع) ينتظر الأبوان عودة أحد أبنائهم مع أخبار عن ابنهم الآخر الذي فقدوا أي اتصال به . وتحاول الأم أن تحضر نفسها لسماع كارثة بادعائها تصديق خبر غرق ابنها المفقود في المستنقع : بينما يسخر الأب من هذه الفكرة . ويبدو بوضوح أنها مناقشة قديمة . فهما يتشاجران فعلاً حول هذا الموضوع ، ويتخلصان بتلك القسوة الظاهرة من الشكوك غير المحتملة التي تدور في ذهنيهما ؛ فهما عنيدان ، ومشاكسان ، ومتلهفان لتحقيق نقطة ، كل منهما في أسلوب التفكير الخاص به ، مع ذلك يحاولان بشكل متقطع أن يقدم أحدهما للآخر بعض الحماية العقلية — حيث تبدو عاطفتهما المجربة طويلاً ، والمتحجرة واضحة في المزاج المتجهم ، وأحياناً نجد هذه العاطفة نفسها منهمكة في مسحة دافئة من الذكريات . تمتزج هذه الخيوط مع خيوط أكثر رقة في محاورة المقدمة ، وتبدو تافهة سطحياً ، حتى حياة زوجية كاملة تنحل أمامنا ، حياة نموذجية ولكنها فردية في آن واحد وإلى حد بعيد :

ألو : هل يمكنك أن تراه ؟

ماكوري : أرى من ؟

ألو : ابني . «إيفويزو» . ومن غيره ؟

ماكوري : لم آت لأبحث عنه . أتيت فقط لأرى إذا كان المطر قد توقف .

ألو : حسناً . هل توقف ؟ (يتبع ماكوري) . حان وقت عودته . ذهب منذ زمن طويل .

ماكوري : إنه يعرف الطريق . إنه رجل ناضج . ومتزوج.

ألو (تنفجر برغبة عارمة للثورة) : إذا كان لديك أي عنصر طيب ، فانك ستذهب وتبحث عنه .

ماكوري : وأموت من المغص الحاد ؟ لا أرغب في ذلك . . . وعلى حال ، (يصبح أكثر حرارة) ما يمنعك أنتِ من الذهاب؟

ألو : أريد أن أكون في المنزل عندما أسمع أخباره . لا أريد أن أموت في الخارج .

ماكوري : كلما تقدمت بكِ السن . تصبحين أكثر احتيالاً . كل يوم من السنوات العشر الماضية ، لم يكن لكِ عمل إلا القسم بأن ابنك قد مات في المستنقع . والآن تجلسين هنا مثل الغراب وتقولين إنك تنتظرين أخباره .

ألو (بعناد) : أعرف أنه ميت .

ماكوري : إذاً ماذا تريدين أن يخبرك « إيفويزو » ؟

ألو : أريد فقط أن أعرف إذا . . . أريد فقط أن أسأله . . . أنا . . . أنا . . . كان عليه أن لا يندفع هكذا ... مثل رجل مجنون قبل أن يسأله أحد عن أي شيء .

ماكوري (بالحاح) : قبل أن يسأله أحد « عن ماذا » ؟

ألو « تنفجر ثانية » : أنت تحاول دائماً أن تجعل مني كاذبة .

ماكوري : لا أريد ذلك .

ألو : باه ! (بالازدراء) . وجه ضفدع ! . . .)

هناك علاقة هزلية مشابهة إذا لم نقل أقل إتقاناً في مسرحية (محن الأخ جيرو) عندما قام « كوم » بتوصيل زوجته التي طالت معاناتها إلى قدرها بواسطة دراجة .

في حين يسمح لنا « سوينكا » بالدخول إلى الشعور الذاتي الخاص بكل شخصية ، فهو ينجح في الوقت نفسه بابقائنا مدركين لوضعهم الذي يبدون عليه أمام المراقب الخارجي ، وأمام مجتمعهم بصورة عامة ؛ نتقاسم وجهتي نظر مزدوجة : الأولى ذاتية والثانية موضوعية . نشعر في مثل هذا الوضع بشرارة هذا التدفق تجاه الإنسانية التي يجب على كل إله يستحق خشية الإنسان أن يشعر بها بشكل مطلق . لا نولي اهتمامنا للإنسان في هذه البيئة لأنه ببساطة إنسان طيب . أو لأنه يفعل هذا أو ذاك أو يضحكنا . بل لأنه في حد ذاته ، يعبر عن ذاته . أعتقد أن نوع المتعة التي أشرت إليها تعود إلى إحساسنا بأننا قريبون من فهم الفعالية البشرية من مصدرها . فالروائي الذي يوجد الأشياء المادية من هذه المودّة في الاستجابة إلى الكائنات الحية لا يحتاج إلى « حبكة » ليبقينا منهمكين : بل يمكنه ببساطة أن يكشف أحد الأساليب التي يتصرف وفقها الناس .

بسبب هذه الطريقة في الدراسة يستطيع « سوينكا » ، عرضياً ، أن يستدرج الغرباء كثيراً إلى وسط عالمه النيجيري ؛ مهما كان هذا العالم غريباً ، يمكن إحياء البيئة بسرعة . جميع المشاهد نيجيرية بجوهرها — إلى درجة أنها يمكن أن تجعل المسرحية كلها مظلمة بالنسبة للقارىء المتمرس إذا كان المؤلف قليل الشأن . ومع ذلك ، لم يكتب « سوينكا » أبداً عن الخلفية النيجيرية بمعناها الاجتماعي ، بل يكتب عن الكائنات البشرية التي صادف وجودها بشكل كامل في هذا الزمان والمكان . لذا نرى

كيف أن العواطف الإنسانية المألوفة ، والإخفاقات ، والمكاسب ، وعظمة أو ضآلة الروح ، تظهر جميعها بوضوح في محيط غير مألوف ـ ابداً . وتتم الاتصالات مع هذا المجتمع بالطريقة الهادفة الوحيدة ـ من الداخل ـ بالطرق التي نشترك فيها معهم . ويمكن أن يبرهن هذا الاتصال على أهميته من وجهة نظر في زاوية أخرى من إفريقيا كما يبدو أيضاً من وضع خارج القارة . يعتبر جبل الأضاحي « مبهماً » أو « بدائياً » إذا اعتبرناه ببساطة من الناحية الخارجية كسلسلة من الحوادث . ولكن إذا وجدنا أنفسنا ننظر إليه من خلال أحاسيس الأشخاص المتأثرين فيه ، يصبح عندها قانوناً شعائرياً حتمياً للحاجات والمخاوف الموجودة في نفوسنا جميعاً : والتي تكون على درجة من التعقيد لا يعرف عندها الأفراد الذين يقدمون الأضاحي كيف يتخلصون من الشعور بالذنب الذي يسببونه لأنفسهم :

(فعلنا ذلك لأجلهم . كان ذلك من أجل مصلحتهم المشتركة . ماذا أستفيد أنا إذا عاش الرجل أو مات . ولكن هل رأيتهم ؟ نظروا جميعاً إلى الرجل وماتت الكلمات في حناجرهم) .

يمكن تمجيد الأضحية بقبول لا يكون ـ في أي حال ـ كاملاً ولا يمكنه أن ينكر أخيراً الرغبة في الحياة . باستطاعتنا أن نشارك سكان المستنقع وجودهم ، دون خبره سابقة ، بنفس السهولة التي نستطيع أن نشارك فيها ، على سبيل المثال ، بحياة عائلة مرتبكة وتافهة تعيش في بيئة منحطة ، المجتمع السلبي الذي تصوره مسرحية (موت بائع متجول) بقلم « أرثور ميللر » .

يحق « اسوينكا » أن ينتمي إلى تيار الحركات العالمية في الأدب المسرحي

للقرن العشرين ، وقد تأثر متعمداً أو دون قصد بالمسرح المعاصر . يحاول رجل ضعيف فقط محاولة يائسة لتأكيد فرديته الشخصية وذلك بانقطاعه المتعمد عن التأثير الخارجي . بينما يكشف العقل الحر ذاته ويتفتح على كل جديد يصل لمتناوله ، مشيداً بذلك عالماً مميزاً بعيداً عن المكونات الموجودة سابقاً . فالفنان قبل كل شيء هو الذي يقاوم الضغوط الآلية التي يفرضها المجتمع المعاصر لعزل الفرد . لا يوجد فنان انعزالي . مهما يبذل النقاد من الجهد لإشادة عقبات من المرجان الخطر حوله . أو يعتقدون بأنهم أحرزوا نقطة « باكتشافهم » ما هي « التأثيرات » التي تربطه بالجزء الرئيسي من الإنسانية . هناك أرضية مسرحية مشتركة بين « سوينكا » و « بريخت » . إذ تهدف غالباً الطريقة التي تستخدمها دوائر المسرح بالتتابع لاستحضار مشاهد مختلفة في (النشء القوي) : إلى تركيز واقعيتها البصرية القوية على عناصر مختارة بدقة من أثاث المسرح وتترك ما تبقى للخيال . وتحصل على أفضل ما يوجد في العوالم المسرحية المتعددة بفضل قدرة « بريخت » على الإبداع : التي تظهر باحساسه الدقيق بالمكان وقدرته المطلقة على الحركة ؛ وانتقاله السريع في المشهد دون فقدان عنصر الوحدة أو الاستمرارية ؛ بالإضافة إلى دقته الشخصية في التفاصيل وبراعته الموضوعية في الأسلوب في أوسع مجال .

تناولت بمناقشتي في الفصل الأخير استعمال « نجوجي » للتغييرات الزمنية لكي أؤكد ، وسط التجربة المتنوعة لشخصيات رواياته ، الأساليب التي يمكن أن يصبح غامضة بوجود وصف بسيط ومرتب زمنياً للحوادث . في مجال الأدب المسرحي قام « أرثر ميللر » بتحويل الخدعة السينمائية البالية المسماة « الارتجاع الفني » إلى طريقة تلغي الزمن وذلك ليثير مواضيع

حيوية حول العلاقة بين النفس البشرية في الماضي والحاضر . ويتبع « سوينكا » الطريقة نفسها تقريباً عندما يحتاج إلى النظرة ذاتها ولكن لخدمة أهدافه الخاصة المختلفة ، الانجاز الذي يبدو لدهشتنا الشديدة أن « مارتن إيسلين » لم يتمكن من إدراكه . لا يهم كثيراً إذا كان « سوينكا » عالماً بأنه يستفيد من خبرة « بريخت » أو « ميلار » أو سواهما ، بغض النظر عن الأهمية الأدبية والشرعية لهذا الموضوع ؛ وقد علّق « سوينكا » شخصياً على هذه النقطة :

(أنا لا أعلم بأي تأثير مقصود على أعمالي الأدبية ؛ ولكن يمكنني القول إنني إذا أردت الطموح إلى أي نوع خاص من الأدب المسرحي ، فأعتقد ، في اللاوعي ، أنه يمكنني أن أطمح إلى نوع « بريخت » في الأدب المسرحي والذي أعجب به جداً ، وخاصة بحريته الكاملة باستعمال الأساليب المسرحية) .

يتركز ، بالطبع ، اهتمامنا الأساسي بما فعله « سوينكا » شخصياً بالوسائل الفنية التي وجدها في بيئته المسرحية والتي سخّرها لخدمة أهدافه الخاصة .

فيما يتعلق باللغة ، تكمن شخصية الفنان بما يشعر به وكيفية شعوره : لذا تُنسبُ إليه الوسيلة التي يختارها ليعبر عن أفكاره ، مهما تكن الوسيلة . لم يشعر « سوينكا » مطلقاً بالضيق بسبب حاجته المشكوك فيها ذاتياً لعرض صلاته الخاصه به . وتملك مسرحيته إدراكاً عميقاً بالأرض ، والمكان ، والصلابة ؛ ولذا ينتج عن هذا في المرحلة الثانية أن مسرحيته تملك تماسكاً بشرياً وانسجاماً عفوياً :

(المتسول : هل سأعود معك إلى المدينة ؟

إيفويزو : لا . يا صديقي . أنت تعشق هذه الأرض . وتحب أن تغرف من ترابها بيديك . وتحلم بأن تشق ضلوعاً تحت الطوفان وتصنع كرات صغيرة من الطين تغرز فيها بذورك . أليس كذلك ؟

المتسول : نعم ، يا سيدي .

إيفويزو : وأنت مؤمن . أليس كذلك ؟ هل ما زلت تؤمن بما تزرع ؟ وبأن البذور ستنبت وترى شمس الحصاد ؟

المتسول : سيحصل هذا حتماً . أعتقد أن يدي اكتسبت في ترحالي هذا مزيداً من القدرة على الشفاء .

إيفويزو : إذاً ابق هنا . ابقَ هنا واعتنِ بالمزرعة . يجب أن أذهب الآن) .

لهذا تجتاز الرموز الحدود من خلال حقيقة كونها مستقرة بشكل ثابت . مع أنه من المحتمل أن تكون « الرموز » تعبيراً مخطئاً . ولكن لا ترمز عناصر مسرحية « سوينكا » إلى شيء آخر غير الذي تعنيه في مضمونها : فهي تجسّد الحياة .

في مسرحية (سكان المستنقع) ، نجد أن المستنقع نفسه ، والمياه ، والجفاف ، والمحصول ، وجهل المتسول وتأمله المبهم ، والعلاقات العائلية المعقدة ، وانتظار الابن العائد ، والخوف من الموت ، والهلاك القاسي الذي يسببه الأخ لأخيه ، والتجاوب الديني المشتاق للمسنين وفساد الكهنة ، كل هذه الأشياء تتحدث عن نفسها ، وتنمو في عقولنا بطريقة ذات مغزى كتعابير خاصة للتجربة الواسعة المألوفة . ويتم التعبير عن الأفكار بطريقة مسرحية غاية في البساطة والقوة بآن واحد . سأورد هنا بعضاً من الدقائق المسرحية التي بلغت غاية الإثارة ، مثل : وصول المتسول المتنبيء واللطيف ، متفادياً الجفاف ، مكرساً وقته للبقاء بجانب

المياه وخدمة الأرض . في الوقت نفسه الذي طُرِحَ فيه توقع مسرحي شديد لعودة الابن الآخر ؛ وكذلك مشهد « إيغويزو » . وقد خاب أمله بسبب المعاملة القاسية في المدينة . وفشل محصوله في وطنه . والفساد الذي رآه ينتشر حوله ، مجبراً الكاهن على الاستماع إلى حقائق حول الوطن بنصل السكين القربانية الحديثة – أي سكين الحلاق : تلك هي دقائق مسرحية غاية في الإثارة . تقول « مارغريت لورانس » إن « إيغويزو » إذْ يعري الأوهام في النهاية بافشاء سر المتنبيء المزيف . لا يغوص بعمق في التشوش والاضطراب . بل هو في ظريقه لتحرير نفسه . وربما الآخرين أيضاً ، من الحيرة والقلق .

تقع الشخصيات التي تتألف منها مسرحية (سكان المستنقع) في ثلاث فئات : تشمل الفئة الأولى الآباء ، والمحافظين ؛ وتترسخ في معنى استمراري ؛ وتشمل الفئة الثانية الكاهن الفاسد وأتباعه ؛ والفئة الثالثة تشمل الشخصيتين الإيجابيتين ، « إيغويزو » والمتسول ، وهما يتحركان ، ويتجولان ، ويبحثان ، ومع ذلك فهما غير واثقين مما وجداه . ومع ذلك هناك ثقة ثابتة بينهما ، مع أن الهم الوحيد الذي يشغل الشاب هو بحثه الخاص ليكون قادراً على رؤية الرجل العجوز بشكل مناسب . لا مجال للشك بأنهما توصلا إلى شيء ما ويثق أحدهما بالآخر .

اعتمدت المسرحية في تركيبها على سلسلة من التوازنات ، والمقابلات ، والمتضادات ، والصفات المتناقضة ظاهرياً . وهناك تجاور بين المدينة والقرية . إذْ يقدم كلاهما . إذا تعرضت الناحية الخيالية للتشويه ، خيبة أمل وإحباط ؛ ولا يمكن إضفاء الطابع المثالي على أحدهما . ليس هناك ضرورة للتبديل بين الآمال الخادعة ببساطة : يسأل « إيغويزو) : « هل

هناك أية أهمية تذكر بتبديل مستنقع بآخر ؟ » — فالمدينة هي أيضاً مستنقع . ومع ذلك يجب مواجهة كليهما ؛ إذْ يقدمان تحدياً وليس ملاذاً . يعود « إيغويزو » إلى قَدَرِهِ في المدينة ، تاركاً المتسول لقدره في دلتا النهر . فالخايفة هي طوفان ومستنقع . كلاهما الشمس والمطر يخدعان الإنسان بوعود كاذبة .

ولكن تلعب التناقضات البشرية دورها أيضاً في خداعنا . إذْ تبتعد زوجة « إيغويزو » هاربة بمجرد أن تحني الثروة إصبعها لها ؛ في حين لا يتمكن العجائز الجامدون من مواجهة صراحة الشباب القوية ، يتوسل الأب : « لترفض الأرض الحماقات التي رددها ابني » . ويعتبر « ماكوري » أكثر حماقة من المتسول : لأن الاعتقاد بالشيطان هو ضرب من الإيمان ، واستسلام للحاجة الداخلية بضرورة وجود شيء نعبده ؛ والاعتقاد « بالقاضي » ، كاهن معبد الأفعى يعني التسليم المقصود إلى الاعتماد ذو المصلحة الشخصية على الخرافات ، المصلحة المتأصلة في النفس كما هو الحال مع « أوخيك » ، الابن الذي قام بأعمال جيدة في المدينة . لا يوجد الإيمان في شخص ضخم البطن مثل « القاضي » ، بل في المتسول الباحث ، والمكرس حياته لهدفه . والذي يبدو أنه لا يؤمن بأية عقيدة . فهو لا يختلف فقط من الناحية الدينية عن أهالي المستنقع ، بل يرفض مكانه المفروض في الأسلوب الثابت لدينه الخاص وذلك بقباب طاسته بعناد رافضاً الصدقات . فالرجل الأحمق ، والمعدوم ، هو الملتزم بالأرض ، والذي سيعمل ، ويحرث ، ويبقى مؤمناً . انتهت المسرحية بكلماته . ينادي العجوز الشاب بكلمة « سيدي » .

ومع ذلك يعتبر « إيغويزو » رجلاً ذا رؤية ، وربما يقبل دور المتسول المهيأ ذاتياً لأن يكون عبداً بمعنى آخر : هناك صلة روحية بينهما . يعرف

« إيغويزو » أنه إذا بقي الأشخاص الذين يؤمنون بالخرافات في القرية . سيحذو البسطاء حذوهم ؛ وأنه إذا لم يستحق بأن يكون من الفئة الأولى . فهو لا يستطيع أن يطمح ليكون من الفئة الثانية . إذا بقي هناك شيء من نضارة الشباب الفجّة ، والمتكبرة في شعور « إيغويزو » المفرط بالنصر في النهاية ، فانه يمتلك أيضاً تواضعاً جوهرياً وشجاعة مصممة . وهو مستعد ليتعلم – « أريد أن أترنح وأنا أمشي . مثل طفل صغير » .

ويشترك مع المتسول في هذه الشجاعة . فكلاهما واجه قدره بشجاعة. أدار المتسول ظهره للمستنقع بحثاً عن الخصب في نهاية مجرى النهر . أما « إيغويزو » فقد قبض على القوة السيئة بواسطة الحنجرة ، ووضعها في مكانها المناسب ، وتركها تذهب دون أن ينشد الاقتباس منها .

ليس هناك أجوبة ضمن هذا التعقيد ولا يمكننا أن نسأل ببساطة عن موضوع المسرحية . يشير « مارتن توكر » بأن هذه الشخصيات مثل المتسول « لا تطرح أية صيغة للمستقبل ولا تؤدي إلى توفيق بين القوى المتعارضة » . ويدرك « إيغويزو » أن انفجاره النفسي كان إلى حد ما محاولة لتأكيد ذاته في مواجهة خيبة الأمل والإحباط ، فهو شاب أثقل كاهله بمبادىء المحافظين وبعبء المعتقدات التقليدية التي لم يستطع أن يتقبلها : « هل هناك أية رغبة لأثبت أنني ذو قيمة تُذكر ؟ » ومع ذلك فهي ليست رغبة وضيعة ، أن يثبت المرء قيمته ، حتى إذا لم يكن المرء متأكداً تماماً ما هو الشيء الذي يريد أن يكون له قيمة من أجله .

تنتهي المسرحية دون أوهام بل بتعليق متفائل على نحو لافت للنظر . مثل أي عمل أدبي يمكنه أن يكسب الأمل من اليأس دون أية إشارة إلى الخداع . قُبلت البساطة على أنها صفة إيجابية ؛ عندما يؤكد « إيغويزو »

أن البسطاء فقط والعبيد يبقون طوعاً في المستنقع . يجيب المتسول بهدوء بصيغة سؤال ، يبدو أقرب إلى التصريح : « ولكنك ستعود ، يا سيدي؟». ويظهر موقفه الشخصي في كلماته الأخيرة ، « سأكون هناك لأقدم لك وصفاً كاملاً » ؛ ولا نتوقع أن تكون عودة « إيغويزو » كعودة العبد . يستهل المتسول حديثه الأخير ، الذي ختم المسرحية ، بالكلمات التالية : « تعود طيور السنونو إلى أعشاشها ثانية عندما ينتهي البرد » .

وهكذا ، كما في جميع مسرحيات « سوينكا » — ونخص بالذكر بالذكر (حصاد كونجي) ، بما أن هنان غموض ، وقد أحجم الكاتب المسرحي على الوصول ببساطة إلى أحد جوانب المواضيع الخاصة أو غيره ، لا تبقى هذه المواضيع كما كانت . بل تثير المسرحية نوعاً من التساؤل لا يجد له أجوبة سهلة بالتحديد ، ولكن هذا النوع يعطي بحد ذاته الأمل بأن هناك دائماً شيئاً جديداً يقال .

لنأخذ ، على سبيل المثال ، مسألة التغيير : هل هو مرغوب فيه ، إذا كان الجواب نعم ما هو نوع التغيير المطلوب ؟ ومن هو الشخص المهيأ لإحداثه ؟ إذا قلنا إن الوضع الراهن للتقاليد أو العنصرية المتمدنة التي نعرف أنها مرغوبة كلاهما ليسا ببساطة أمرين سابيين ؛ لكي نجعل هذا التصريح مؤثراً نجد أنفسنا مضطرين لتحديد ، في الوضع القديم والجديد ، العناصر التي يمكن جمعها سوية في كل أفضل . إذا قلنا إن هناك شيئاً ساحراً في المدينة يعني بوضوح أن هناك شيئاً يستحق الحفاظ عليه في المستنقع . ويجب بالتأكيد رفض أي اقتراح بوضع الأجيال في مواجهة بعضها البعض بشكل نهائي في عملية البحث وذلك بلغة العلاقة الغامضة والاختبارية القائمة بين « إيغويزو » والمتسول . يمكن أن نشعر بالضيق لأن « إيغويزو » لم يحدد لنا طريقاً ثالثاً ، بعد أن تلقى المساعدة من المستغلين

الذين يملكون مصالح مستثمرة في الأفعى أو في الرابطةالنقدية: ولكننا مضطرون لأن ندرك أنه إذا قُدِم لنا صيغة عفوية فلن تحمل لنا قناعة كافية . فهو على الأقل يبحث ، غير راضٍ وغير ساخر ؛ ويتعرف على المتسول كتابع للباحث ترى عيناه الضريرتان في الاتجاه الخيالي ذاته . وكذلك يستطيع المتسول أن يتعرف من خلال هذا الشاب الحائر على باحث وراء الحقيقة الصعبة . إن شعور الصداقة بينهما و حقيقة ثقتهما الأكيدة بأنهما سيجتمعان ثانية لا تصل بالطبع إلى « تسوية » ، ولكنهما يعبران بطريقة مسرحية عن تكامل بارع ومفعم بالأمل للجهد المشترك بينهما .

بالنسبة « لسوينكا » — تعتبر مسرحية (مِحَن الأخ جيرو) ، بتركيبها المستقيم والبسيط بشكل غريب ، أقل المسرحيات الثلاث تعقيداً وأكثرها تكلفاً بآن واحد ، وتدل رشاقة أساوبها على قدرة « سوينكا » على التنوع في المزاج والإدراك الواثق للأسلوب :

(لا حظ ، قلما يستحق الشاطىء قضاء هذه الأيام فيه . تضاءل عدد العابدين كثيراً جداً وعلينا فعلاً أن نحارب في وجه كل مذهب جديد . جميعهم يفضلون حياة البذخ والترف على تكرار التراتيل السماوية . ويلعب الرائي دوره أيضاً في إبقاء أغنى زبائننا في منازلهم . اعتادوا أن يأتوا في المساء حيث لا يمكن التعرف عليهم بسهولة) .

في دور « جيرو » الذي لعبه هناك قانون « الرمز » بشعره الطويل الذي وُلِد به . ويستطيع ، بشكل مشابه ، أن يحقق دخلاً مريحاً جداً لكونه متنبئاً ، وينعم باعجاب أتباعه . فهو محتالٌ على الطراز الحديث يتمتع بكل دقيقة في تقديمه لدوره الذي يلعبه : وله إخوه بالدم من بين غلمان الفارس « بن جونسون » . نرى فيه إيماناً تقليدياً أعمى استُعيضَ

عنه بسخرية متطورة . إذْ يمكنه أن يُسفّه الإسهاب البلاغي « للمتنبيء القديم » بواقعيته اللاذعة والساخرة :

(إنها في الواقع لعنة حقيرة جداً . فهو يعرف تمام المعرفة أنه لدي نقطة ضعف واحدة – وهي النساء . ولكن لاحظ أنها ليست غلطتي . عليك أن تعترف أنني جميل الشكل . . . لا ، لا تخطيء ، أنا لست مغروراً أبداً . ومع ذلك ، قررت أن أكون متيقظاً تماماً) .

هذه هي قصة الواقعي المفتون بذاته والأفعال المنكرة التي يقوم بها وذلك بالتلاعب بالحاجات والرغبات الداخلية للبشرية ، وطموحاتهم تجاه المنطق الأمثل . ومن ميّزات كتابات « سوينكا » أن سذاجة ضحايا « جيرو » ، التي تجعل منهم لاستهزائنا واحتقارنا ، لا يمكن تمييزها عن قابليتهم الإنسانية للجرح بيد الأعداء ، وتوقهم الشديد للثواب والدعم الإلهي ، الذي يجعلهم يشعرون بالحزن، ويتسامون ، في دقائق ، في أفكارهم الحمقاء .

حتى بعد القراءة الأولى ، نجد الزوجين المتخاصمين على الدوام ، « كوم » و « أموب » ، يقفزان إلى الحياة من ورقة الكتاب المطبوعة ، كنموذج أصلي وثابت معاً من الأفراد . فالمزاج الواقعي ، والزلق يحبب هذه الشخصيات لنا حتى أثناء تصرفاتهم الجازمة ، ونزعتهم الشكوكية ، وضعفهم ، وسخافتهم المغرورة . وتتصف اللهجة المتذللة وذات الإشفاق الذاتي التي تستخدمها « أموب » دون فعالية لتنكد على زوجها الجريء وتسيطر عليه بالميل نحو درجة عالية من السخرية :

(أموب : لم تسمعني وأنا أتألم . لقد بذلت ما بوسعك ، ولكن إذا انكسرت أصابع قدمي واحدة تلو الأخرى لأنه يتوجب عليّ فقط أن ألهو على دراجتك ، فعليك أن تعترف أنها حياة قاسية بالنسبة لامرأة .

كوم : لقد بذلت ما . . .

أموب : نعم . لقد بذلت ما بوسعك . أعرف هذا . ألم أعترف بذلك الآن ؟ أرجوك . . . أعطني هذا الكرسي . . . أنت تعرف جيداً أني لست تلك المرأة التي تبالغ في موضوع تافه كهذا ، ولكنني لم أكن بصحة جيدة تماماً . إذا كان على أي شخص أن يعرف هذا ، يكون أنت . . . لم أكن بصحة جيدة . هذا كل شيء ، وإلاّ فان أنبس ببنت شفة) .

في النهاية حيث نجد « العضو » قد أُغريّ أولاً بالوعد المتنبئا له بالوزارة للوقوع في شباك « جيرو » ، ثم يفترض بعدها أن يكون على وشك احتجاز « كوم » المتحرر من الوهم ، والذي يثور الآن ضد « جيرو » ، كشخص مجنون مع أن هذا يتوافق مع الهجاء الاجتماعي الحاد للعمل برمته تبدو لي الخاتمة بأنها وُضِعت وفق خطة محكمة تماما ، ومشابهة لبرنامج منوعات مسرحي ، لجعل مزاج المسرحية خشنا ، مع أنه يمكن أن يكون كذلك على خشبة المسرح إلى حد كبير . استعمُلت هزيمة « كوم » كبديل مؤقت وانتهازي بطريقة مسرحية ، ولا يبدو أنها حصلت بلغة الأفكار على نصيبها الوافر من التفكير . منع « جيرو » ، حتى الآن ، « كوم » من ضرب زوجته لأن قوة تابعيته تعتمد على رغباته غير المشبعة ، بدت هذه النقطة المعقدة تحت سيطرة هزلية لطيفة . بالرغم من أنني لا أرغب في تعديل المؤهلات التي طرحتها ، فان حياة « جيرو » الأخيرة الناجحة والتي يتجنب فيها ، بواسطة ضربة ، العجوز الشكسة التي طاردته بالدَيْن ويتغلب على مساعده الوقح الذي أصبح فيما بعد منافسه (بقاب الوضع بين الذكاء والثقة في رواية « الكيميائي ») ، هي بالتأكيد « عمل يدل على القوة » بشكل بارع . فالسهولة التي يصون فيها

« الشيطان » نفسه في عالم سريع الانخداع تظال نهاية المسرحية الكوميدية بسخرية قاتمة .

يلاحق « النشء القوي » « إيمان » حتى موته ، « إيمان » قيّم المستوصف الوحيد ، الذي يضحي بنفسه ، « الغريب » الذي ينقذ معتوها من الموت باعتباره كبش الفداء في جهل القرابين باستبدال بنفسه . ذلك ، بالطبع ، ماخص غير كان تماما للمسرحية المتوترة ، والرشيقة الحركة التي تجد متسعا من الوقت ضمن تركيبها المعقد لمواجهة « إيمان » ، وهو يفرّ من موته المحدد ذاتيا ، بماضيه النضر ، وبهذا يكشف الكثير من نموه النفسي منذ زمن الصبا . ومع ذلك كلما نبدو أكثر تفهما وإدراكا ظاهريا ، يصبح غموض الطبيعة البشرية أكثر عمقا . لماذا يتوجب على الإنسان تعقب أخيه الإنسان في حاجته الماسة للتخلص من خوفه من الحياة والموت ؟ لماذا يجب أن يكون غريبا ذلك الذي يقدم نفسه طوعا قربانا للتكفير عن آثام العام الماضي والتي لم يرتكبها بنفسه ؟ نواجه هنا التناقض الظاهري للشر ، والخير . تقول « سونما » عن زملائها القرويين : « أعرف أنهم أشرار أما أنا فلا . لقد تربوا على الشر والفساد من أكبرهم إلى أصغرهم ، حيث لا دور لي في ذلك » . يحق القول إنها تقف بعيدة ويبدو قومها في مجرى أحداث الرواية في بيئة قاسية جداً ، ولكن أيمكننا أن نطابق أنفسنا مع شخصية ما ونترك الشخصيات الأخرى ؟ فالحب تناقض محيّر ، يدّعي « إيمان » : « إن أولئك الذين لديهم الكثير للعطاء يفون بوعودهم فقط عندما يفعلون ذلك في عزلة تامة ، وأجد الحب من الغرباء بسهولة أكبر » . ولكن كيف يستطيع امرؤ يشعر تجاه الحياة بهذه القوة أن يتخلى عنها بسهولة ؟ هل يضحي بنفسه لكي يحقق حباً

مطلقاً تجاه « رجل غريب تماماً » ، لا ينشأ من عاطفة أو من غريزة ؟ أو ليكمل الخيال السري لذاته والمشتق من إكراه ذاتي لمحاكاة والده ؟

(إيمان : أنا غير كفؤ لعملك يا أبي . لا أرغب في قول المزيد . ولكنني غير مناسب على الإطلاق لدعوتك .

الرجل العجوز : الوقت هو كل ما تحتاجه يا ولدي . ابقَ هنا لفترة أطول وستلبي نداء دمك) .

مثل مسرحية (سكان المستنقع) وبعدها (الطريق) وأيضاً (المجانين والاختصاصيين) ، تطورت مسرحية (النشء القوي) في أساوب يتألف من مجموعة من التناقضات الظاهرية المزعجة ، أشرنا إلى بعض منها سابقاً . مثل الطفل الصغير ، والفتاة البريئة من الوجهة النظرية . التي أصبحت منبوذة في مجتمعها بسبب مرضها ، وهذا ما جعلها متحجرة القلب وعُرضة للهواجس الذاتية . تريد « سونما » أن تبتعد عن وطنها ؛ أما « إيمان » ، الرجل الغريب ، فقد أُكره على البقاء . انقلبت الوصية التي نصّت على استعاضة الخير بالشر :

(أتظن أنهم يحبونك ؟ هل تعتقد أنهم يهتمون على الإطلاق بما فعلته أنت — أو أنا — لهم ؟) .

يتنازع الالتزام والجبن معاً ؛ فتنفجر « سونما » بوجه « إيمان » : « تتهمني بفقدي للإحساس التبشيري ، ولكنك تخشى أن تضع شعورك موضع الامتحان » . يتزايد نمو هذا الموضوع من خلال المسرحية . ومع ذلك يبدو في آخر الأمر أن المطاردين وليس الضحية هم الذين يُظهرون « الجبن » في وجه تصرفاتهم الخاصة ، نستثني من ذلك « جاغونا » و « أوروج » . وربما كان صمتهم المخيف الأخير هو بداية الحكمة والتعقل . من ناحية أخرى ، ينشد « إيمان » السلام ويُوعَد بالقسوة .

إذاً من هو الفاسدومن هو الطاهر ؟ يفزع « إيمان » الشاب عندما يأتي الشخص الذي يحب طفله ليفسده في وقت الخِتان ؛ ولكن بعد مضيّ دقيقة واحدة يغادر الفِناء الشعائري عندما يدرك أن « مدربه » ما هو إلا فاسق عجوز أحمق ، يلجأ ، مثل « القاضي » ، إلى استخدام أعرافه الشعائرية من أجل خدمة رغباته الخاصة . وفي الواقع كوسيلة للابتزاز الجنسي بالتهديد. هل تبدو الفتاة الشابة طاهرة عندما تندمج بالحركات مع حاملها ، متعلقة بخيال هذا الرجل باستغراق عنيد واهتمام ذاتي ؛ الذي وُجِدَ ليشفي ثم يتحطم مثل « إيمان » ؟ أو « إيفادا » الحمقى التي بصقت عليها سمّها ؟ .

(ستعلقها وسأضرم النار فيها . (ثم ، وبحقد يثير الدهشة) . لأنك فقط تساعدني ، ألا تظن أنها ستشفيك . أنا فقط ستتحسن صحتي غداً ، هل تفهم ؟ إنه رسولي ويعمل من أجلي فقط) .

هل أدى استشهاد « إيمان » إلى تطهير مَدَمّريه في معنى رمزي لم يتوقعوه ، إذْ وقفوا مشدوهين من تصرفهم ؟ تنقلب الأحوال والظروف انقلاباً كاملاً وتصل كلمات « جاغونا » الهادئة إلى بيته مبكراً ودون توقع : « هم الذين بدؤوا بالانشقاق ، هؤلاء الحمقى الذين يعتقدون أنهم وُلِدوا ليحملوا العذاب على رؤوسهم مثل قبعة » .

تندمج افتتاحية عقدة الأماكن الضيقة في المسرحية في هروب « إيمان » المتردد من أولئك الذين ينشدون تنفيذ قربانه مكرهاً في تلك اللحظة . يتعثر أثناء فراره في ذكريات ماضيه التي تثير جوانب ووجهات نظر غريبة عبر تقدم الحياة الذي يبدو بسيطاً . من هذه الذكريات طبيعته الشابة المنهمكة بالشعائر الدينية ، والرجل الذي تحطم بسبب وفاة زوجته التي عانت طويلاً من المرض عندما وضعت مولودها الأول ، ونفسه

البشرية التي تحتاج إلى الانسجام مع نسل والده القوي . والرجل الذي اجتمعنا به أول مرة في اليوم الأخير الذي عانى فيه العذاب والقلق ، كل هذه الذكريات منفصلة بعضها عن بعض بشكل زائف فقط بفعل الزمن : ولكنها في الواقع تشكل كلاً مستقلاً ، لهذا يمكن إعادة توحيدها بتجاور مسرحي ضمن التركيب المرن للمسرحية . تبين لنا هذه الوسيلة أخيراً وفي وقت واحد الأضحية التي قدمها « إيمان » ووالده ، كلٌ في جيله الخاص به ، إذ يقدمان نفسيهما كقربان ، ويقدّمان ، بشكل مماثل ، للموت .

نجد إذاً في وضع « إيمان » بأن تلميح « سوينكا » المميّز أقل التباساً مما هو عليه في حالة « إيغويزو » أو المتسول . أو وضع « الأستاذ » في مسرحية (الطريق) . تلك السمة التي وصفها « نجوجي » بأنها « التصرف الشجاع الوحيد للفرد ». ويعلق أدين أوغومبا « في هذه المسرحية القاتمة » :

(يستكشف « وول سوينكا » دور المنتخَب روحانياً في مجتمع إنساني . ويبدو قلقاً في إصراره على أن هناك دائماً وبشكل ظاهري خياراً أمام الرجل المنتخب بين أن يهرب من المسؤولية أو يتحملها باتقان برغم توقع الهلاك مسبقاً . ولكن يشعر المنتخب المخلص بدافع داخلي لا يقاوم ، وشعور عنيف بالإثارة ليلعب دوره . بالنسبة له يُعتبر الهروب مستحيلاً ، ولا مجال للتفكير في مجرى بديل للفعل) .

يتغاضى « أوغومبا » في تعليقه الممتع عن التعقيد الإضافي الذي يلجأ إليه « إيمان » ، بعيداً عن التماس استشهاد يُمكن أن يُفسّر خطأً « كحادثة انتحار ما دام العقل معتلاً » ، يلجأ عند مستوى الفعل والشعور الفوري إلى اجتناب قدره المختار بالهروب . ولكن ليس هناك أدنى شك بأن الخط العام في مناقشة « أوغومبا » سليم ، ويوافق « سوينكا » شخصياً على أن

هذه المسرحية « تندمج كلياً مع العنصر التام للأضحية ، وهي بذلك تناقض الأنانية عن طريق تضحية طوعية بالذات بالمقارنة مع الأشكال الأخرى من الوحشية العامة لأكلة لحوم البشر » . تبدو فكرة الذنب الجماعي فكرة رئيسية ، ولكن ليس بمعنى بسيط أيضاً . ما هو الذنب الذي يُكفرّ عنه الرسول بالفعل ؟ — ذلك الذنب الذي ، كما يدعي النرويون في تقاليدهم : جعلته القرية يتراكم خلال الأعوام الماضية ، أم هو ذنب شهوة الدم متلبساً بجرم إيقاع الضحية المحددة في الشرك . كما يبدو أنهم يكتشفون ذلك أحياناً ؟ لم يتردد « إلدريد جونز » في تعريف « إيمان » بشخصية المسيح :

(عندما يحين وقت المحاكمة الفعلية يرتجف جسد « إيمان » ، ولكن في النهاية ، وبعد أن قدّم نفسه عوضاً عن « إيفادا » ، يذهب ضحية . يُمثّلُ « إيمان » في المسرحية بشخصية المسيح ؛ وتبدو بوضوح جوانب المقارنة بينهما : فهو مستعد للموت من أجل أشخاص لا يشكرون له تضحيته وينكرون الجميل ، وفي النهاية نراه يَجفلُ عندما يحين وقت العذاب الجسدي ؛ ويموت مصلوباً فوق شجرة) .

أوافق ، جزئياً ، على أن المقارنة واضحة ؛ ومتكلفة بعض الشيء : فالاقتراح قوي جداً لهذا يبدو رفض « سوينكا » بأن يحسم هذا الأمر بشكل نهائي واضحاً أيضاً ، ويبقى معنى إضافياً قوياً واحداً . يبدو لي ملخص « أوغومبا » أقل قابلية للجدل :

(ما تبقى من البشرية إمّا أن يكون ذا حساسية شديدة . مثل « سونما » ، ليعتقد أن الأضحية تستحق ذلك الجهد أو على درجة كبيرة من السذاجة مثل « إيفادا » فلا يستطيعون تقدير أهميتها . هو وحده الرجل

المتخّب الذي يملك الإرادة والتهور معاً ليقدم على عمل حاسم ويوافق على أن يصبح الضحية القربانية).

ومع ذلك ، أعتقد أنّ هذا الموضوع يوضح الأسئلة بدلاً من النتائج . إذا كان واضحاً أن المجتمع يشعر بالحاجة إلى القربان كوسيلة للتكفير الجماعي وأن هناك فرداً مستعداً تقريباً لأن يقدم نفسه قرباناً نيابة عنهم ، فان موضوع التكفير وسبب استعداد الفرد للتضحية يبقى غير مصمم مثل المشاكل التي يواجهها الطرف الذي قُدّمت إليه الأضحية ، وبأي معنى يُعتقد بأن حصة من الدم البشري ، مُنِحت طوعاً أو كرهاً . يمكن أن تُعوّض النواقص المُعتّرف بها عند أشخاص مختلفين تماماً . فالتشبيه بالمسيح لا يفسر غموض « إيمان » ؛ بل يذكرنا بالأرضية المشتركة القائمة بين مجموعات مختلفة من المعتقدات بسبب إيمانهم بالقيمة الإيجابية للقربان ، الذي يصبح عند مستويات أكثر دقة (وأكثر تناقضاً ظاهرياً) قرباناً طوعياً .

وهكذا تتردد أصداء مسرحية « سوينكا » في عقولنا بعد فترة طويلة من مشاهدتنا أو قراءتنا لها ، وتعود إلينا لا شعورياً في لحظات غير متوقعة ، عندما نجد أنفسنا نتصارع مع معانيها الضمنية . عندما نلاحظ أن المآزق النفسية والدينية المألوفة تخضع للفحص ثانية ، يمكننا أن نقع في إغراء التفسيرات الرمزية مع وجود علاقات ثابتة بين العناصر ، ولكن السبب في ذلك هو حصر تجربتنا المسرحية ، التي من شأنها أن تخترق الصيغ والمراتب . تفرض الأساليب وجودها بالقوة ، وتبدو مناسبة وموحية بشكل مستمر ، ولكنها غير ثابتة ولا يُنصح باستعمالها .

بالرغم من أن هذه المسرحيات القصيرة تتجنب الإيجاز ، إلا أنها منمقة باحكام . إذا قُدّر لنا أن نلقي نظرة على المرحلة الأولى من أعمال

« سوينكا » الأدبية من وجهة نظر صحيحة ، يجب علينا بالتأكيد أن ندرس مسرحية (سكان المستنقع) ومسرحية (النشء القوي) سوية مع المسرحيات الطويلة : فهما من بين أكثر أعماله الأدبية تعبيراً . إذ تقدم كل مسرحية جانبين أو أكثر لأسئلة خاصة بينما ترغمنا على الحكم على المواضيع المتضمنة وذلك برفضها الحكم نيابة عنّا . يعتبر هذا التورط المسرحي المزدوج ، والذي ينسحب عند نقطة حاسمة إلى العزلة ، واضعاً عبء التدابير الأخلاقي والاجتماعي على عاتق الجمهور ، موضوعاً رئيسياً أيضاً في مسرحية (رقص في الغابة) و (الأسد والجوهرة) . بشكل مشابه ، وبتقديم ميزان مقارن ، كان على مسرحية (حصاد كونجي) أن تصرّ على قيامنا نحن شخصياً بالحكم قضائياً بين الحقيقة والرياء ، كلاهما القديم والحديث . بالإضافة إلى ذلك تعمّقت في مسرحية (سكّان المستنقع) و (النشء القوي) التهكمات المهذبة الواردة في مسرحية (الأسد والجوهرة) في تناقضات ظاهرية أكثر عمقاً واضطراباً ، مثل تلك التهكمات التي تؤدي إلى الألغاز الصعبة والأمانة المفرطة في مسرحية (الطريق) وبعدها في مسرحية (المجانين والاختصاصيين) .

* * *

الفصل السابع

« مسير تحت الشمس »

دراسة لرواية (موت تحت الشمس) بقلم « بيتر بلا نغيو »

أنا روح أبيك ؛
حُكِم عليّ لفترة معينة أن أمشي في الليل
وأُقيَّدُ نهاراً بسلاسل من نار ،
حتى تحترق وتتطهر
الآثام التي ارتكبتها في حياتي .
هل لديك ابنة ؟
نعم لدي يا أميري .

لا تسمح لها أن تمشي في الشمس . الإدراك نعمة ، ولكن عندما تبدأ ابنتك بالوعي ، راقبها يا صديقي .

(من مسرحية « هاملت » ، لشكسبير . الشاهد الأول هو العبارة المقتبسة التي تعود إلى مسرحية (مسير في الليل) بفلم « أليكس لاغوما ») .

* * *

لا يرجو أي أدب ، مهما كان طويل الأجل وراسخ الدعائم ، أن يُضاف إليه كثيرٌ من الروائع الفنية المكتملة ، أو أي أعمال بارزة على

درجة لا جدال حولها من السمو ، ضمن عدد من السنوات . بالرغم من أن الآداب الحافلة بالتاريخ الشامل يمكنها بعض الأحيان أن تضفي تأثيراً مشوهاً في هذا المجال بالنظر إلى الظلال الطويلة الأمد التي ألقاها عمالقة الأدب القدامى . إذا أردنا تقديم دراسة شاملة للأدب المعاصر ، علينا توسيع آفاق مناقشتنا لكي تشمل أعمالا أدبية ذات قيمة متفاوتة أو غامضة ، تدعمها ردود الفعل الجادة والمنبهة ويبدو أنها تستحق أكثر من قراءة أولية وسريعة . من بين الخدمات المفيدة التي يقدمها النقد الأدبي تقييم الكتب المقروءة بشكل واسع والمشاركة في عملية التعريف والتقدير في ظلال سياسة التمييز العنصري المختفية إلى حد ما تحت ستر معين . يتزايد إدراك الحضارات القديمة للأهمية النقدية للمسرح الحالي ، شريطة أن تكون المناهج في الجامعات المتقدمة موضوعاً هاماً للتقدير . ويتحتم على الحضارة الجديدة للأدب المكتوب ، مثل الأدب القصصي المعادي لإنجلترا في إفريقيا ، أن تتنوع وتنشر طاقتها النقدية إذا رغبت إعطاء قرائها مجالاً مناسباً لدراسة الأثر الفني بعمق ، وتنبيه المؤلفين أنفسهم . حول هذا المجال بالذات ركزت دراستي الحالية .

أعود بقناعة معينة إلى رواية (موت تحت الشمس) بقلم « بيتر بلانغيو » حيث يحظى هذا العمل باعجابي الشديد من جوانب عديدة . بغض النظر عن خيبة الأمل التي يسببها أحياناً . حيث نجد غموضاً في بعض التعميمات الفلسفية ؛ وتشويشاً في بعض جوانب الكتابة ؛ وتخطيطاً مسبقاً لبعض الاستعارات . تتعرض نقطة الأزمة ، والنهاية السعيدة ، العنصران الجوهريان بالنسبة للمخطط الإجمالي ، للتسريع ، بينما تنحدر جمل وعبارات عرضية إلى النزعة العاطفية المجردة . ومع ذلك تعتبر

رواية (موت تحت الشمس) عملاً فكرياً جريئاً ؛ حتى إذا كانت تبذل فوق طاقتها للوصول إلى الكمال ، فهي رواية مقنعة بقوة ومخلصة بجوهرها في الأداء . يتركز اهتمامها الرئيسي حول أبعاد الحياة في إفريقيا التي تحتاج إلى اكتشاف . وكذلك تتناول الشخصيات التي أهملت بشكل واسع من قبل المؤلفين الآخرين إلاّ كمادة خلفية أو نظرة مساعدة : على سبيل المثال . « نتانيا » الذي ترك المدرسة الابتدائية وجرّب حظه في المدينة إذْ عمل في البيوت ثم يعود الآن متردداً إلى حياة الريف في محيط العائلة ، دون مبشرٍ أو رجل أبيض على مرأى منه . وكذلك « تيريسا » مومس القرية .

بما أن القرّاء الواضحين وجدوا أن وصف مواطن الضعف في الرواية أسهل من وصف مواطن القوة ، لذا يتركز اهتمامي الرئيسي في تحديد مواطن القوة لكي أوضح سبب اعتقادي بأن الرواية تفوق نقاط ضعفها وتُخلّدُ كعمل قيّم . لن أتجاهل ، بالطبع ، عيوب الرواية ؛ ولكن سأحاول تقييم هذه العيوب وفق القواعد الصحيحة بدلاً من التشديد عليها . مثلما يحدث تماماً عندما يتأثر القارىء إيجابياً بعد القراءة الأولى لرواية (موت تحت الشمس) ثم ينخفض هذا التأثير بعض الشيء بعد القراءة الثانية ، لهذا ، ومن ناحية أخرى ، إذا تعرض القارىء لإغراء العودة إلى الرواية باطار عقلي شكوكي ، أو حتى ازدرائي ، يمكن أن يصبح الكتاب مدهشاً بقوته ونفاذ بصيرته .

يعتبر « نتانيا » ، بطل الرواية ، شخصية نموذجية في عدة جوانب — محرومة وطموحة ، وضحية الانتقال من المدينة والرغبات المتناقضة والأفكار المجهولة التي تسببها الحياة هناك . ومع ذلك فهو شخص مفرط

الحساسية ، تؤكد جدته : « بعض الأشخاص . . . يُعزَلون . . . ليتحملوا العبء الأكبر والأشد من المعاناة » . تبدو الأزمة العاطفية التي عاني منها « نتانيا » تجربة يمر بها كل فرد : « كل إنسان حصل على ليلته ، الليلة التي يصل فيها كل شيء إلى نقطة حادة كالغليان » ، ومع ذلك « يولد البعض فقط وعيونهم محدّقة تراقب كل حركة في الظلام ، وكل انتفاضة ألم » ؛ و« نتانيا » منهم . فلأنه أشد حساسية من الجميع ، نراه أكثر ارتباكاً منهم بسبب حياته الداخلية المحيّرة . لقد تحرر من الوهم ؛ ولكنه يسعى بيأس وينجح أخيراً في التوصل إلى التيسّم التي تقوده إلى حياة ذات معنى . ينهمك بعد السفر ومشاهدة العالم الواسع ؛ في محاولة إعادة دمج نفسه بتواضع في المجتمع الذي ترعرع فيه . تعتبر تجربته الشخصية تجربة إفريقية حاسمة ، تفوق أهميتها عموماً الجهود التي يبذلها الشخص المثقف الذي يعيش في عالمين لإعادة اكتشاف ذاته ، ولكن نادراً ما تجد هذه التجربة مكاناً لها في الأدب القصصي الناضج .

يتأثر القرويون ، بعمق ، بالخلافات والنزاعات المحتدمة على المستوى الوطني — كما يعرف الكثير عن ذلك « جيمس » فقط والفلاح الذي شنق نفسه . لا يشير الكتاب بشكل خاص إلى سياسة « العودة إلى الأرض » ؛ ولكنه يلاحظ أن الأشخاص الذين عاشوا في المدينة أساوباً من الحياة تابعاً ، ولكنه رفيع بعدة جوانب ، يعودون أحياناً أدراجهم إلى المكان الذي وُلِدوا فيه ، وبهذا يجدون أنفسهم مرتبكين بالنزاعات الداخلية الشخصية والتي نادراً ما يدركونها .

كان « نتانيا » على خلاف مع عائلته وكذلك مع التنظيم الاجتماعي ، بينما هو بحاجة إلى الاتفاق معهم ويجاهد من أجل ذلك . يحاول ، قبل كل

شيء ، أن يدرك في هذا العالم المعقد معنى الحياة والهدف منها . بينما ينشغل بادراك حقيقة الموت . وتتوافق مشاكله الخاصة مع المآزق الإنسانية المحتوية . ينادي كتاب (موت تحت الشمس): الموت وأشعة الشمس حاضران على الدوام . يُعتبر « بيتر بلانغيو » أحد الروائيين الذين يُعَدّ عملهم الأدبي في المقام الأول محاولة لمصالحتهم الشخصية ، تليها مصالحة مجتمعاتهم ، وأخيراً مصالحة جميع القرّاء . لمواجهة الحقيقة التي تسيطر على البشرية جمعاء : ألا وهي حقيقة الموت . إن سرعة زوال الحياة تبقى الفكرة الرئيسية في الشعر المأساوي والرومانسي على حدٍ سواء . ويكمن الوعي ذاته في قاعدة إدراك الوجوديين بأن الحياة سخيفة . وأن الدورة التافهة للروتين اليومي ليست ذات مغزى : يوضح بطل مسرحية « كاموس » وهو « كاليغولا » تخليه عن طريقته القديمة في الحياة بقوله إنه اكتشف بأن الناس يموتون وهم تعســاء . في رواية (موت تحت الشمس) يهيمن تحدي الموت على قريةٍ تانزانية .

تبدأ الرواية بمشهد البطل وهو في طريقه إلى والده الذي يحتضر على فراش الموت : تبدأ بمشهد حزين ، « حزن يجاوز اليأس » ، وباعثة غير متحفظة على الإله . تعتبر الحادثة التي أدت إلى موت « نتانيا » أحد أهم العناصر التركيبية في الرواية . حيث بدا هذا المشهد شاذاً ، وهزلياً بشكل لاذع لموت رجل لم يحبه أحد ، والذي تمثلت عزلته عن بيئته حتى في آخر أيام حياته بالمحاولة المخفقة التي بذلها كبير القرية ليجد حدثاً طيباً يستحق المديح في تاريخ حياته عندما كتب خطبة الجنازة : ولكنه لم يستطع ذكر أي شيء ذي أهمية حقيقية . بالرغم من عودة « نتانيا » دون تردد لحضور وفاة والده ، إلاّ أن عواطف غريبة كانت تتنازعه :

(كان هناك شيء ما في وضع العجوز اليائس أيقظ في « نتاينا » شعوراً مختلطاً من الاشمئزاز ، والاحتقار ، والكراهية ، والشفقة . . . حدق « نتانيا » في هذا الشيء المحتضر ، والده الذي تحول بسرعة إلى مادة ضعف) .

عند وصوله إلى البيت يسأل « نتانيا » « دون قصد » إذا كان والده قد توفي أم لا . لا يعني سؤاله العرضي هذا ، كما يبدو ظاهرياً ، إهمالاً أو عدم مبالاة ، بل هو استغراق مبالغ فيه في المطالبة بحماية نفسه من الاحتقار والألم : بعد كل ما تقدم دفعته علاقته البنَويّة إلى التخلي عن عمله والعودة إلى القرية . ومع ذلك تتحول محبته التقليدية والمتوقعة لوالده إلى شبه كراهية .

قُتلت والده « نتانيا » على يد زوجها وهو في حالة ثمالة شديدة ، مع أن جدة « نتانيا » لأبيه تؤكد بأنه تصارع بشدة مع الشيطان المقيم بداخله ، حتى إذا كان صراعه دون جدوى : « سيطرت عليه روح غريبة . رأيته يبكي ، وهو ثمل ، محاولاً بيأس انتزاع هذا الثقل الغريب من نفسه » . يبدو أن والد « نتانيا » ، مثل ولده من بعده ، حارب أيضاً بقنوط ، ولكنه استسلم . لم يستطع « نتانيا » أن يبكي أباه إلا بعد أن « خرج شخصياً من محنته» .ولكن حينها لم تثر حادثة الوفاة أية مشاعر رقيقة.

يخضع مزاج « نتانيا » في البداية للظروف الإجمالية المتغايرة التي واجهته : « حزن شديد ومعذب بحسيته حتى أنه لم يشعر بالدم يسيل من الجرح الذي اخترق مقعدة بنطاله الممزق » . بالرغم من أنه كان في وضع من التعب الشديد عندما بدأت الرواية ، إلا أنها صورة مألوفة ، ومقنعة ، وكذلك متكررة يومياً : « يعيش الناس المحطمون في عزلة . . .

متجاوزين الألم أو الفرح » . بالرغم من الارتفاع المتقطع لقوة الجديدة التي وجدها عند عودته إلى « كاشاوانغا » . فستكون الأمور في وضع أسوأ بالنسبة « لنتانيا » في المرحلة ما قبل الأخيرة من الرواية عندما يمر بكسل « كالشبح » من خلال مركب «الموت ــ الحياة » : أطلق عليها « بايتان»: « مستنقع القنوط » ؛ ووصفتها إحدى شخصيات « ت . س . إليوت » المسرحية بأنها : « اليأس للعادي » . عندما التقينا « نتانيا » أول مرة . تداعت الأشياء في مركز وعيه . « انهار أحد الأوتار في المركز الرئيسي لوجوده » . يمكن أن تربطه هذه الصورة مع الشاعر الجوال العجوز المحطم في حانة « ماريا » .

يجعل « بلانفيو » التجربة الإجمالية شخصية بشدة . ويبدو بوضوح أن« نتانيا » فرد يجتاز هذه التجربة . ونلاحظ التقدم في داخله . تتعزز صورة الموت مباشرة بواسطة الحادثة الأساسية في طفولة « نتانيا » الشخصية إذْ سبب ، دون قصد ، موت أخته في نوبة غضب طفولي عندما تعرض للسخرية بطريقة مهينة . أصبحت الصورة خاصة بالزمن الحاضر بفضل حيوية التفاصيل . على سبيل المثال نظرة عين الطفل لأنف جدته وهو يلوح فوقه ، « كبير وواسع بسبب الرائحة التي اكتشفوها ، الرائحة التي يعرفونها حق المعرفة ، رائحة الموت المخيفة » ، تصبح هذه الصورة في الحال واقعية بشكل لا يحتمل ، ومن ثم تُعَمّم في تجربة مألوفة . تنبأ الطبيب بأنها مرّت « قبل الوفاة بفترة سكون عن الألم ، فترة من الراحة الكليّة » . وقد وصلت جدّة الطفولة هذه أيضاً إلى نوعٍ من القبول النهائي « يتجاوز الشفقة ، والتفاهم أو المغفرة » .

يخفّق البوم ، طائر الموت ، بجناحيه عبر الكتاب . وتتردد باستمرار

ذكرى وفاة والدة « نتانيا » ، لذا تصبح جزءاً من ذاكرتنا الشخصية . وهناك مشهد لافت للنظر من طفولة « نتانيا » ، وهو يهرب بخزي من درس الحساب الصعب من المدرسة الابتدائية ليذهب ويجلس بجوار قبر والدته ، ويدرك ، فعلاً أن المدرسة سخيفة على ضوء حَدَثْ الموت ، لهذا لم يستطع أن يعود إلى المدرسة ثانية . من الدقائق المخيفة في الرواية هي عندما يتمنى « نتانيا » لو كانت والدته على قيد الحياة لترى زوجها يحتضر وتتذوق نكهة الانتقام . مرة بعد أخرى يبكي الكهل من أجل الشاب . عند أدنى نقاط مركب « الموت — الحياة » يستنتج « نتانيا » بأن جميع العلاقات البشرية تؤدي حتماً إلى إبادة متبادلة : « لأننا نملك في أنفسنا بذرة الدمار هذه لذا ننشرها ، كالداء » . يتردد صدى المرارة . والسخرية ، والتفاهة في عجز الأب على أن يتلفظ بأكثر من هذه الكلمة : « ابذ . . ابذ . . ابذ . . . » وهو على فراش الموت ، حيث تبدو لديه نزعة غير محددة للتملك ، ومحاولة فاشلة لارتباط المرء بمحيطه .

تخضع فكرة الموت إلى التعميم في مقطع ذي دلالة هامة عندما يجلد « نتانيا » علاقته مع صديق طفولته « جيمس » ، الذي أصبح كاهناً :

(هناك دائماً شخص يموت ، ويسيطر علينا باستمرار الخوف من موتنا. ستموت أمي أيضاً في الحال. نحن نَدفن عقولنا في أعمالنا، ولكنك دائماً تواجه الموت لذا فأنت لا تخافه . إننا ندفن خوفنا في هذه الأوراق . . . وهذه المنازل الكبيرة ، وفي الشراب ، وفي الصراخ على صبية المنازل . ولكن عندما نغوص وحدنا في الظلمة نخاف من الموت) .

يبقى الخيال القوي للفلاح الذي يشنق نفسه حاضراً على الدوام في الأحلام المروّعة التي يراها « جيمس » .

تمثل الحركات الراقصة في الحانة نوعاً من رقص الموت . يقص « نتانيا » لنفسه : « من الثرى وإلى الثرى . . . من الثرى وإلى الثرى » ، بينما يستقر غبار الحانة في كؤوس البيرة ، وأجساد الراقصين تتمايل على أسطوانة الحاكي المعطوبة . ترتبط ضربات عرضية من السخرية بهذا الأسلوب السلبي . تقول فلسفة الرجل العجوز عن البار : « أقول دائماً أن هناك نقطتين فقط تلتقي عندهما البشرية جمعاء ، الجنس والموت » ، ولكن لم تلق كلماته سوى عاصفة حادة من الضحك . قيل لنا أن الارتياح وَهمٌ من صنيع الخيال . يتساءل « موغيا » . وهو جالس في الحانة أثناء فاصل من السعادة العارمة : « ماذا سأفعل بالعقل هنا سوى أن أفسد أحشائي وأنتحر ؟ . . . في الواقع لماذا يحتاج المرء إلى العقل في عالم غبي وغامض بكل ما في الكلمة من معنى ؟ » علاوة على ذلك . يلاحظ بأن الكنيسة الكاثوليكية ستسترد على الأرجح القناع من على قبر العجوز وتحوله إلى أثر مقدس . عندما يحاول والد « نتانيا » دون أن يفصح ولكن بشكل ظاهري أن يصنع إشارة ما ، فمن المتوقع أنه « ربما يريد فقط أن يحرك رأسه دون سبب ، ليثبت أنه يستطيع أن يفعل ذلك كحركة أخيرة منه للتمرد في وجه الإله والموت » .

ينقاد « نتانيا » نفسه في هذا العالم البائس بروحه الشخصية الغريبة ، ضائعاً وحائراً ، ولكنه مُسيرٌ . عندما تلحقه جدته لتعرف وجهته ، تسمعه يردد لنفسه كلمات والده التي تبدو دون معنى ، « ابذ . . ابذ . . ابذ . . » . فهو يتعذب ويتلوى : في البار يخنق في نفسه الحقيقة المرّة ويتنكر وفاة أي شخص في عائلته ، غير قادر على إفشاء ألمه المضطرب .

ولكن هناك حادثتا وفاة تأخذان مجراهما المألوف عبر الرواية ،

وتتوازيان كلاهما ومع ذلك تتناقضان في درجات مختلفة مع حادثة وفاة والد « نتانيا » . يطرح الشاعر الجوال المقارنة الدقيقة :

يوضح ابتهاجه الصاخب في حفلة « ماريا » مباشرة من الناحية التركيبية إلى جوار سهر « نتانيا » ليلة ثانية بجانب والده المحتضر ، ليلة أزمته الروحية . عندما تعتزم « تيريسا » على المطالبة بأجر ها من « ماريا » لشراء كفن لوالد « نتانيا » ، تكتم مخاوفها بفكرة « أنه ليس هناك ضرر من مزج المرارة بالمرارة » . ومع ذلك يوصف اليأس في حالة الموسيقي الجوّال .

هناك شعور بالاكتمال في الأسلوب ، وفي التنفيذ : « لقد هدّأت وضعي بالدموع وليس هناك شيءٌ أندم عليه ».عندما تتساءل « ماريا » بسخرية عمن يريد أن يُعَمِّر أطول . يصرح العجوز : « أنا أريد » . ويقول عن نفسه : « نعم يمكنك القول إنه نطق الحقيقة أخيراً . وإنه توفي حكيماً . »

تتناقض حادثة وفاة جدة « نتانيا » بشكل كامل مع وفاة والده . ويمكن مقارنة قواهما المنهارة مسبقاً على أساس : « ليس الأمر مثل ضعف ماما « نتانيا » على الإطلاق . لأن ضعفها هو ضعف النصر ، وضعف الأيْل الذي أطلق عليه النار بالبندقية وسقط أرضاً محدقاً بالصياد . » أتى خبر موتها متوقعاً ومعتدلاً في الحال : فهو لا يرتبط بخوف مفاجىء أو بأية خيبة أمل بسبب الحياة نفسها : فالموت جزءٌ من الخطة ، ومن الاستمرارية :

(لم يكن موتها حدثاً مفاجئاً لأي شخص ولم يرثها أحد لأنها استمتعت بكل دقيقة من حياتها حتى وصلت إلى نقطة لا يوجد فيها شيء آخر

يستحق أن تحيا من أجله . عندما سمعوا نبأ وفاتها أطلق قوم « كاشاوانغا » الزفرات قائلين إنها كانت امرأة سعيدة الحظ وطاهرة الذيل بحيث استطاعت أن تعيش حتى بليت لثتاها) .

وهكذا فان رواية (موت تحت الشمس) مدركة للتعقيد والغموض : بالرغم من كل هذه المعرفة اليقظة عن الموت . ليس هناك سخرية عفوية . ولا يضمر الكتاب أي أوهام ، لذا تبدو الخاتمة الإيجابية فعالة وهامة . ويعتبر الرقص الحزين في حانة « ماريا » أيضاً انتصاراً . يمكن أن يكون في أحد معانيه رقص الموت . ولكنه أيضاً رقص الفرح ، مؤكداً فعالية هذه الحياة المهملة والمستخفة بشكل عام. لأن هؤلاء الناس لا يملكون شيئاً ثميناً يخشون فقدانه فهم قريبون من حقيقة الألم ، وكذلك من حقيقة الفرح ، التي تبدو أنها مُستثناة من مثالية القناعة عند أفراد الطبقة المتوسطة. « ليس هناك سوء فهم للمعنى ، هؤلاء هم السعداء » .

تحتفظ الشخصيات بأسرارها الخاصة : إذْ لا نعرف كيف أقدم « نتانيا » على محاولة الانتحار عندما كان طفلاً : ولا نعرف على سبيل المثال ماذا همس في أذن أخيه . بل يتركز اهتمام الرواية حول « الغموض المألوف والمجهول الذي سيطر على قلوب الشخصيات » لأن « قلب الكائن الحي يعتبر بحد ذاته عالماً خفياً » . ليس هناك سخرية عفوية ؛ ولا تفاؤلية واضحة . ونتعلم أن الأشياء تضفي ظلالاً جيدة وظلالاً سيئة في آن واحد .

يملك « نتانيا » شعوراً بالتساؤل طوال الرواية . في البداية يتم تعريف هذا الشعور على أنه حاجة « لإعادة توكيد ما يؤمن به في الأعماق ــ أي براءته » . ولكن فيما بعد يتم التعبير عن هذا الشعور بشكل استعارة :

« كان يبحث عن شيء ما : بذرة مفقودة في برّية من الأعشاب المحترقة . ما الذي سيرشده إليها ؟ » ليس هناك محاولة لتضييق مجال التساؤل بعبارة خاصة جداً :

(شيء ما كان يفتعل بداخله . يجب أن يدرك حقيقة الأمر . في أثناء ذلك عليه أن يشغل نفسه ، كي لا يفسد ما يفتعل بداخله) .

يستمر شعور البحث عبر هذه التجربة السلبية والمحيرة مؤدياً في بادىء الأمر إلى الليلة التي أشير إليها على أنها تمثل نقطة تحويل روحية : « حانت الآن ليلة الروح العارية والوحيدة . بعد هذه الليلة سينتهي كل شيء » . إن هذه الليلة هي الذروة ، ولكنها ليست في الواقع الخاتمة . يُلحق « جيمس » شعور البحث هذا بنهاية الرواية ويقوم بمساعدة « تيريسا » بتحطيم الورطة الروحية داخل « نتانيا » والتي يبدو من خلالها أن القوى السلبية والإيجابية قد وصلت إلى نقطة الإحراج . في الواقع استطاعت كلاً من « أونيا » و « تيريسا » ، أن تتفهما إلى درجة معقولة وبطريقتين مختلفتين رغبة « نتانيا » بالبحث عن معنى للحياة يمكن أن يجدد رغبته فيها ، وشاركتا كلاهما في هذا البحث قدر المستطاع . تبدو هذه المشاركة عنيفة وجافة من خلال بعض الشواهد ، ولكنها ليست كذلك في الرواية . « لأن التجربة لها العديد من الصور أو الاحتمالات ، فلا يعني بالضرورة أن يتمكن العقل أو القلب البشري من اكتشاف تعقيداتها » — ومع ذلك قرر « نتانيا » أن يحاول ؛ وإذا لم يتمكن في النهاية من اكتشاف هذا الغموض ، فانه على الأقل يحلل هذه التعقيدات في مخطط ذي معنى متكامل . طُلِبَ منّا أن « لا نقدم صلواتنا العميقة في الواقع إلى الإله أو إلى شخص محدد ؛ لإنها تمثل رغبات مسحوقة بشكل متفكك وأماني لا

يمكن التعبير عنها بالألفاظ » . يخبر « نتانيا » « تيريسا » : « لا يهمني كوني ابن زنا أو إنساناً معدماً . بل هناك شيء أعمق من ذلك » . باختصار هو الوضع البشري .

وهكذا يتوازن الغموض السلبي غير الواضح للموت ضمن النموذج الإجمالي للكتاب مع الغموض الإيجابي للحب . إننا نؤمن بالقيم الإيجابية التي تخلّد اليأس ، لأنه ليس هناك نظرة تفاؤلية مزيفة . عندما يشاهد « نتانيا » قبيلة « كاشاوانغا » للمرة الأولى كانت هي « الشيء الوحيد الجميل الذي عرفه في عالمه البائس » . نتحسس الشعور العائلي القوي الذي يربط مجموعة الأقارب — حيث يبدو التعبير عنه بشكل قوي في صمت المجموعة في الليلة الأولى التي قضاها « نتانيا » في البيت . حتى الصداقة الحميمة التي تربط « أونيا » « بنتانيا » تسبب لها الألم : « إنها على استعداد لأن تمضغ له الطعام إذا كان ذلك ممكناً » . وتعتبر الطريقة التي يعامل بها الجميع الجدة تركيزاً لهذه المشاعر : « كانت والدته ترتجف الآن مثل ورقة فانحنى وضمها بين ذراعيه بحنان ، بحنان شديد يمكن أن يصهرها أو يبددها إلى أجزاء » . عندما يرى « نتانيا » فطوره مُعَدّاً كما في السابق ، يفكر في نفسه : « أيتها النفس العجوز الطيبة ، النفس العجوز الطيبة والجميلة » . وفي الحال تتكشف بوضوح العلاقة الحميمة والممزقة بينهما .

وهكذا هناك مشاركة في المعاناة . إذا كانت الحياة تعني أن « يصنع لنفسه عقداً من آثار الجروح المتبقية في عنقه » ، فان هذه التجربة المشتركة تجمع الشخصيات بعضها مع بعض . إنها في الواقع الرابطة الوحيدة تقريباً

التي تجمع بين « نتانيا » ووالده : « كان ادعاؤه الوحيد والحقيقي ضده هو أنه شخص عانى الكثير . لقد عانينا معاً ولهذا نحن أقرباء » .

قامت الصداقة الموجودة بين « نتانيا » و « جيمس » على أساس اقتصادي بحت . واستطاعت خيبة الأمل الحقيقية بينهما والمسافة التي تفصلهما أن تتجنب أي إفراط في تبسيط العلاقة . يُسلّم « نتانيا » نفسه إلى « جيمس » ، نظراً لحاجته الماسّة إلى صديق . ونجد التحويل العاطفي مقنعاً : « كانت يده هذه المرة ناعمة وليست قذرة ؛ لقد تحول فجأة الموظف الحكومي إلى إنسان » . يرسم « بلا نغيو » الأوجه المختلفة للحقيقة : ثم نشعر بالحزن بالرغم من تعاطفنا مع « نتانيا » إذ يشعر مباشرة بعد ذلك بالخجل من صداقته مع هذا الشخص الذي يمثل طبقة الموظفين ، في الحانة . ولكن بعد ذلك عندما يجد « نتانيا » « جيمس » غارقاً في دموعه ، وعندما يعرض « جيمس » مساعدته الحيوية لعائلة صديقه ، نجد أن هذه الصداقة الصامتة زاخرة بالحياة .

يُوصفُ شعور « تيريسا » الأول تجاه « نتانيا » ببساطة : « شيءٌ ما لفت نظرها في شخصية « نتانيا » ، شيء حسي وعميق » . تتخذ العلاقة بين المحبين بوضوح شكل الاحتفال بالسعادة . وتعتبر شجرة السعادة التي وضعتها « تيريسا » طريقة مازحة للعب بالفكرة في حديث جزلٍ بينهما .

لاحظنا تنظيم « بلانغيو » ، وقبوله بالطقوس السرية دون غموض . وذلك نتيجة مقدرته على إثارة التخيلات التي تطبع تأثيرها الذاتي على مخيلتنا بثروة من التعقيد . قام « بلانغيو » شخصياً ، بشكل ممتع ، بالتعليق بوضوح على قوة التخيلات عندما تناشد « تيريسا » أول مرة « نتانيا » بأن يسمح لها بمرافقته : « هناك تخيلات معينة لا يمكن أن ننتزعها من

ذاكرتنا أبداً حتى نموت . مع أننا نراها مرة واحدة فقط » . في رواية (موت تحت الشمس) . تتكرر فعلا بعض الصور الأكثر أهمية ، وهي بذلك تربط وتؤكد أساوب الرواية : مثلا الرجل العجوز المحتضر وهو يقول : « ابنه . . ابنه . . . » ؛ ومشهد الفلاح المشنوق ؛ و « نتانيا » بجانب سرير والده . وتتحد المشاهد الأخرى بوضوح أيضاً في مخطط مترابط بانتظام : منها مشهد « نتانيا » و « جيمس » يلعبان بالطين كطفلين ؛ ومشهد العائلة مجتمعة في صمت ؛ ومشهد « نتانيا » وهو مسترخ على كرسيه غير قادر على الحركة ؛ والعجوز في الحانة . بينما تنطبع المشاهد الأخرى في أذهاننا مرة ثانية بقوة ودقة وذلك بحركة واحدة :

(لاحظ والدته وهي جالسة في وضع القرفصاء على الأرض وقطعة من القماش الخام مربوطة حول خصرها وقطعة أخرى . . . متموجة بكتلة كبيرة في حجرها) .

في دقيقة أخرى يسترجع « نتانيا » بمخيلته الحادثة في المدينة التي تلخص فشله المكبوت وغضبه العنيف :

(قام بمجامعة مومس متقدمة في السن ، ولكن بدلا من أن ينقدها المال ، قام بضربها وحرق ملابسها) .

يمكن أن نذكر هنا مشهداً مفرحاً لافتاً للنظر في آخر الرواية — وهو مشهد العجوز الضريرة وهي تعاني من تضخم هائل في جسدها « وتتحدث بسعادة عن روعة البقاء على قيد الحياة » .

يبدو تركيب الأفكار واللغة غنياً وآسراً ، بوجود مفردات وتركيبات متنوعة تدعمه . ويحق القول إن هناك ارتباكات في أسلوب التعبير لا تستعين كثيراً من لهجة إفريقيا الشرقية بقدر ما تستعين من

الخصوصية أو الإهمال الشخصي . يمكن أن تُعاد صياغة الجملة التي استشهدت بها منذ لحظة بشكل أكثر لباقة : « هناك بعض الصور التي بالرغم من أننا نراها مرة واحدة فقط . إلا أننا لانستطيع انتزاعها من مخيلتنا ، أبداً حتى نموت » . ولكن حيوية التفكير تجعلنا عادة نتجاوز هذه التوقفات المفاجئة في أسلوب التعبير .

إن الكاتب الذي يتبنى شخصية بطولية واضحة باعتدال مثل شخصية « لاوينو » أو بطلا مزيفاً مثل « ثانيا » عليه أن يواجه بتحد بعض الصعوبات الفنية . من ناحيتي لا أنزعج إذا رأيت كاتباً يعبّر . باستخدامه فن تيار الشعور ، عن أفكار ومشاعر الشخصية بلغة تفوق المفردات التي تستعملها الشخصية عادة . هذا جزءٌ ضروري من الحرية المرخّصة في الأدب القصصي والذي من المتوقع أن نُوقفَ تجاهه شعور الاستنكار بتعقل ، شريطة أن نقتنع بصحة المبادىء والمواقف الموضحة هنا . يجد القراء أنفسهم شديدي الحساسية تجاه الكلام المباشر . حتى إذا سلّمنا جدلا بأن القوم في رواية (موت تحت الشمس) يستعملون اللغة التي وجدوها أمامهم بشكل طبيعي ، إلاّ أن مفردات اللغة الإنجليزية التي تشرح حديثهم لا تنقل دائماً الأسلوب المناسب . يتفهم « بلانغيو » بشكل رئيسي شخصياته باخلاص ويدفعهم إلى الحياة ، لهذا نُفاجأ عندما نسمع حديث « موغيا » في الحانة وهو يبدي رأيه حول « العالم الغبي والغامض كلياً » . كذلك كانت الكلمات المحتضرة التي نطق بها ابن أخت « نتانيا » الطفل مبكرة النضج . يمكن أن نجمع أمثلة كافية لكي نوحي بأنه تيارٌ هامٌ في الرواية ، بالرغم من أن قسماً أكبر من الحوار ينساب بشكل طبيعي . من ناحية أخرى يستخدم « بلانغيو » عبارات جريئة ولكن مُنتقاة بصوته الخاص ومثيرة للذكريات منها :

« الصفاء الشديد لغضب الطفل » ؛ وعندما يُختبر الأطفال من خلال طتوس الحداد فانّهم « يُنهكون بسبب عقم دموعهم » .

تعتبر الاستعارات من صميم الأسلوب . إذ توفر له التنوع والغزارة ؛ وتوسع نطاق المعنى والمغزى ؛ وتخلق عمقاً ورنيناً نفتقده في أكثر أشكال النثر دنيوية وقصوراً . كان « بلانغيو » شديد العطاء لأساوب التعبير الاستعاري مما جعل هذا الأسلوب في بعض الأحيان يواجه خطر التحول إلى عادة أسلوبية ، وتكون النتيجة أن تصبح بعض مقارناته آلية ومُستنبطة . كذلك فان الظهور المتوقع لإيقاع آخر شبيه في مكانه يمكن أن يثير سخط القارىء ، كما هو أيضاً عرضة لأن يحدث ، على سبيل المثال ، في أولى أعمال « جوزيف كونراد » مثل (طريد الجزر) . لسوء حظ الكاتب . تبدو الصور الأقل نجاحاً أكثر وضوحاً . وأتت الاستعارات في رواية (موت تحت الشمس) مناسبة في معظم أجزائها : ومتناغمة مع الأسلوب الإجمالي والبيئة ، ومُشتقة من وسط مألوف ، غالباً من حياة الحيوانات في المنطقة . تتضمن مقتبساتي مقتطفاً نموذجياً جيداً لمثل هذه المقارنات المألوفة والناجحة .

ولكن هناك عدداً أقل من الشواهد لا يمكن أن يصمد أمام الفحص الدقيق ، أو يكون خادعاً بوضوح حتى لمدى القراءة الأولى .

تبدو فكرة بحث « نتانيا » عن الجذر التكعيبي لرغباته غير المشبعة متطرفة بعض الشيء : في حين تتكيف هذه الصورة في وصف « نتانيا » عندما أصبح منبوذاً من المدرسة ، ومع ذلك نملك في هذه اللحظة ، كما هو الأمر غالباً ، إحساس المشاركة في تيار الوعي عند « نتانيا » ، يمكن أن تدفعنا هذه الفكرة بعيداً برفقة الإنسان الذي أضاع المعرفة حتى بمبادىء

الحساب . هناك أمثلة أكثر بهجة منها : « وجد نفسه معاقاً ، بين ليلة البارحة وهذا المساء ، مثل حبل غسيل بين عمودين » ، لا تبدو هذه الجملة صحيحة حتى في التعبير العام ، في حين يشوش المعنى الإضافي نقطة الخلاف بدلاً من أن يوضحها . (يكون حبل الغسيل عمايا « فقط » عندما يتدلى بهذه الطريقة ؛ ويتواجد العمودان بصورة واضحة دون أي عامل للتقدم الزمني ، ويتصلان أحدهما بالآخر بشكل فعال بواسطة هذا الحبل فقط ، وهلم جراً) . هذا خطأ عرضي ولكنه هام . بيد أن ملاحظة أقلية التشابيه الضعيفة أو غير المعقولة يعتبر نقداً غير متوازن ، لأن هذه الاستعمالات الناقصة ما هي إلا استثناءات ؛ وليست قاعدة .

في بعض الأحيان يستعمل « بلانغيو » كلمات عاطفية خالصة يحوزها الكبح ذاته المنشود في كتابات « د . ه . لورانس » ، دون وجود قساوة أسلوب « لورانس » أو المبالغة في الوعي الذاتي : « لم يسبق له أن كره أحداً بهذا الشكل من قبل . حتى أنه لم يعتقد أن هذا ممكن » . وهناك لحظات أخرى يبدو فيها أننا نتعامل مع « لورانس » الأقل عنفاً : « في بعض الأحيان ، أو معظمها ، يكون الجسد أكثر تعقلاً من الروح ، تماماً كما يكون الأطفال في بعض الأحيان أكثر تعقلاً من البالغين » . على الرغم من ذلك يستعمل « بلانغيو » فيما بعد ، على النقيض من « لورانس » كلمة « سعادة » بشكل مطلق مثل كلمتي « حب » أو « كراهية » .

غالباً ما يوجه الكاتب صوته لنا مباشرة في رواية (موت تحت الشمس) ، بطريقة الروائيين الأوربيين في القرن التاسع عشر ، بعمماً بذلك الأفكار التي يوضحها الأدب القصصي :

(هل تساءلت أحياناً عن وجود أي اختلاف بين حب الرجل لامرأة

وحبه للإله ؟ كلاهما يرتكز على الضعف . الذي يعتبر العظمة الإنسانية الوحيدة ؛ أليس كذلك ؟)

لا تكون الجمل المتطفلة دائماً موافقة كلياً لمقتضى الحال . ولا تملك أيضاً وفي الغالب الخاتم الذي يؤدي إلى التصريحات الفلسفية المزيفة . إمّا مبتذلة أو مُسندة بشكل غير مناسب ؛ بل إنها تحوّل اهتمام الكاتب عن تصوير موضوعه بطريقة مسرحية وتعطيه الإحساس بأن تجاربه قد حدثت – كما يجب أن تكون عليه وكما يخطط لها في الغالب – في حين تكون في الواقع قد تأكدت فقط ؛ فالتعبير التجريدي لا يعكس بالفعل الأحداث الحقيقية في الكتاب بشكل دقيق ومطلق ، كما هو الحال في الجزء الثاني من الشاهد التالي :

(كل إنسان حصل على ليلته ، الليلة التي يصل فيها كل شيء إلى نقطة حادة كالغليان . بعد تلك الليلة تصل الحياة إلى الذروة . ويصبح ما تبقى مجرد ملخص ، وهبوط في طريق معروف جيداً لأنه قُطِعَ في السابق) .

كذلك فان استعمال العبارات المفرطة في سهولتها في سياق الكلام العاطفي من شأنه أن يسبب القلق ، لأن هذه العبارات تميل إلى جعل الوضع عاطفياً بدلاً من اكتشاف معناه الداخلي . لم تستطع الشواهد التي قدمتها أن تتجنب أمثلة تتضمن مثل هذه التعابير البسيطة بعض الشيء أو القوية نتيجة وعي ذاتي ، والتي يشعر المرء أنها ناجمة عن انسحاب النقد الذاتي في مؤلف ينقل في الغالب معنى دقيقاً ومصقولاً مثل « حُزْنٌ يسبب العذاب الشديد في حسيته . . . » ، « ليلة الروح العارية والوحيدة » ، « تتحدث بحماس حول فكرة روعة البقاء حياً » ؛ يمكن أن تتكاثر الأمثلة المطروحة بسهولة ، وما يزال هناك العديد منها أمامنا .

يعود السبب في أهم خطأ في تركيب الرواية – وهو الافتقار إلى التناسب المطلوب في حلّ العقدة – إلى إحدى قواها العظمى ، والبراعة والاقتصاد في الأسلوب . أتت الجملة الأخيرة في رواية (موت تحت الشمس) إيجابية . ويحمل شعور الأمل الإيمان الراسخ لأنه مجرد من الأوهام . يحاول « بلانغيو » أن يظهر التغيير الحاصل في « نتانيا » عند نهاية الرواية على أنه تقدم صعب ، ويتجنب بذلك السطحية بادخالنا في نكسته الروحية بعد وفاة والده . لقد اقتنعت باللياقة الفنية وبالتكامل العاطفي للنهاية السعيدة : حيث تمت صياغتها بدقة ، وتعتبر جزءاً أساسياً من الخطة الكاملة . ولكن بعد العرض الكامل للإطار العقلي المتناقض عند « نتانيا » في البداية . فان الانتقالات الأخيرة كانت سريعة جداً للدرجة أنها لم تكن كافية جميعها من الناحية الفنية أو مقنعة من الناحية الروائية . بعد القراءة الثانية وجدت هذا الضغط أقل إزعاجاً لأنني أصبحت أكثر إدراكاً للتركيب الداخلي للقصة . ومع ذلك ما يزال لدي قليل من الشك ، بعد قراءات متتالية ، بأن القراءات العشرة أو الخمسة عشرة الأخيرة يمكن أن تتطور إلى ضُعف الطول الحالي على الأقل بغية إظهار المزايا العظيمة للرواية .

ولكن اسمحوا لي بالانتقال من هذه المواضيع النقدية الهامة ولكنها ثانوية إلى السمات الإيجابية الرئيسية للعمل الأدبي . منذ البداية تؤكد « أونيا » : « يجب أن تكون قوياً من أجلنا » ، ويستجيب « نتانيا » لها منذ البداية أيضاً . « سيقوم « نتانيا » بعَدّ أصابعه ثم ينتظر الولادة الذاتية الهادئة لإعادة التنظيم في الغابة المظلمة لذاته الداخلية » . يكتشف « نتانيا » شيئاً هاماً في فترة علاجه لوالده المريض : « قال في السابق إنه مع الموت

لا يوجد أي فرق . ولكنه عرف الآن أن هناك شيئاً ما يسبب هذا الفرق — وهو الإدراك ». توضح « تيريسا » لماذا لم تُقْدم على الانتحار: كان خياراً بين الحقائق المطلقة : « تذكرتُ كلمات والدتي أنه مهما كانت الحياة سيئة فهذا لا يهم . لأنها تبقى دائماً أفضل من الموت » . يؤيد « نتانيا » لحن الأمل في صوت تيريسا » : « ما تقوله صحيح . يا « بارانيا » ؛ على المرء أن لا يغلق باب الأمل في وجه السعادة والحب » . إذا اعتقد أحدنا أن الكتاب متشائم في موضوعه إلى درجة معينة ، فانه سيندهش إذْ يدرك مدى عمق هذه التوكيدات المتضمنة في بنيته الخاصة . تصبح « تيريسا » ممتزجة بشدة مع مطلب « نتانيا » المنشود : « أصرّ على محاولة إيجاد صلة بين بحثه عما قد ضلّ السبيل وحبه لهذه المرأة » .

قبل كل شيء هناك رغبة لجمع التجربة المتفاوتة في أساوب ذي مغزى :

(أيمكن أن يكون هناك صلة بين هذه المرأة التي قلت الآن إنني سأتزوجها ووالدي المتوفى — الذي من المحتمل أن لا يكون والدي على الإطلاق ؟ هل يمكن أن تكون هذه النشوة الجديدة ما هي سوى انقلاب ، أو نقطة تحويل داخل كل المحن التي واجهتها في هذه الأرض ، وهذا العالم الذي رفض يدي الممتدة للصداقة ؟ أيمكن أن يكون هذا بالفعل ما هو سوى طرح السؤال نفسه الذي سألته بجانب قبر والدتي والذي أتى متأخراً عن أوانه ، كما أسمع العرب الذين يكتبون من الشمال ؟)

بالرغم من أن « نتانيا » يصارع التناقضات الظاهرية السلبية التي تسبب له الحيرة ، إلاّ أنها لم تخفف حدتها . بل تتخذ تلك التناقضات والأوهام مظهراً إيجابياً . عندما خرجت « تيريسا » إلى حياة جديدة بعيداً عن بيت « ماريا » الدافىء :

(شعر « نتانيا » أنه كان مرتبطاً بعض الشيء بهذا الإنعاش . وأخذ قلبه ينبض باحساس النصر والسعادة لأنه توصل إلى هذه الإمكانية في داخله . ولكنه ما زال حائراً حول كيف يستطيع إنسان يملك القليل أن يمنح الكثير إلى إنسان آخر) .

إذا تأملنا في الأوجه المختلفة للتجربة : نجده ينتقل أيضاً من امتلاكه لمعنى واحد إلى دلالته الضمنية للنقيض تماماً . يبدو ضريح الموسيقي الجوال ، وهو مزين بقناعه ، مجرد نكتة لعابري السبيل . يمكن أن يظهر لنا هذا المشهد للوهلة الأولى هزلياً بشكل عابس ، ولكن بعد مزيد من الدراسة ، ألا يزيل هذا المشهد اللسعة من الموت ، وينقل بشكل مناسب الحالة النفسية التي عاش فيها الرجل العجوز ومات في آن واحد ؟

بعد وفاة والد « نتانيا » ، وبهطول الأمطار الغزيرة ، يقدم لنا الكاتب صورة حيّة للنمو الطبيعي في الإنتاج والخصب ، الذي لا يمكن ، وبشكل ساخر ، أن يكون فيه لعائلة « نتانيا » أي دور ، وخاصة بعد الآثار . التي خلفتها حادثة الوفاة . ينزلق « نتانيا » نفسه في سجن عاطفي غريب لكي يوازن كسله المفروض عليه بقوة ، والذي تشعر « تيريسا » بأنه عودة إلى زيف البار الأشبه بالماخور : « الآن يبدو أن كل ما سأحصل عليه هو مركب الموت — الحياة في بيت ماريا » . يجب الآن تطهير عملية التحرر الصامت من الأوهام التي يعاني منها « نتانيا » . ولم تفلح محاولة « تيريسا » بابطال مفعول السحر بالخفر للعائلة . ومع ذلك تحطم مزاجه السلبي من خلال هجومها المباشر :

(لماذا تسعى لتحطيم نفسك ونحن معك ثم تلوم الآخرين على ذلك ؟ لقد توفي والدك ، وكثيرون غيرك توفي أباؤهم . لقد فقدت عملك ،

وتظن بأنك ابن زنا . وإلى غير ذلك من الأشياء . كل هذه الأمور وكثير غيرها تحدث للآخرين . ولكنهم لم يتنوءوا بتحطيم حياة الناس من أجل ذلك ! . . . كل ما تفعله هو التحرك حول نفسك، مثل الشبح) .

تجاوباً مع كلامها يوجه « نتانيا » يأسه (بكلام متنع . ولكن « تيريسا » لم تفهمه) ويتحداه . وهكذا يعودان سوية إلى الحياة من جديد .

« وأشد ما ضحكنا منه هو سعادتهما الروحية الجديدة : تلك السعادة النابعة من حَمْأَةِ الحياة » .

ويكتشفان ، من كلمات « جيمس » . « بأن هناك الكثير . الكثير لنعيش من أجله . كم أضعنا من ذاتنا بالتحسر باستمرار على أمور تافهة » . إن الغُصَيْن الصغير الذي وضعه « نتانيا » على قبر والده ، وزرعه بطريقة تمنعه من الإنبات ، نجده برغم ذلك يُبَرعمُ ؛ ويأتي طفل « نتانيا » يشبه والده . « نترانيا » . يبدو أن لعنة حياة والد « نتانيا » وموته قد زالت أيضاً .

تسقط الآن حادثة وفاة جدة « نتانيا » ، التي لم يُسمح لنا بالنظر إليها كحادثة سلبية . ويقبع خلفنا الخوف من الموت . أما الجنس ، والحب ، والحياة فهي أشياء جميلة. تهتف « تيريسا » : « إنها جميلةٌ ، إنها جميلةٌ ، إنها جميلةٌ » . هناك ارتباطٌ عاطفي وثيق بينها وبين « نتانيا».

« بعد ذلك سيأكل « نتانيا » ويشرب ليشبع حاجته ويسترخي في أشعة الشمس قليلاً بعد أن يقول : « شكراً لكِ يا أمي » . ينتهي الكتاب بسعادة محققة : « كل يوم سيروي « نتانيا » هذه البأور من سعادته . ويقظته وحذره » . عندما يتأكد « نتانيا » بأنه ابن شرعي . يطلب المغفرة

من والده ويكمل الكلمات التي كان العجوز يتعلم بها قبل موته : « أبي ، أبي الحقيقي . اغفر لي » .

ربما كانت الأهمية التي يخلقها « نتانيا » على شرعية أسلوبه الفني الغربي مبالغاً فيها ، وعند مستوى آخر ، تؤدي إلى إضعاف الخاتمة إذْ تجعل القرار الأخير يعتمد على عامل خارجي : هل ستضعف السعادة العاطفية التي يعيشها « نتانيا » و « تيريسا » في النهاية إذا لم يكن « نترانيا » جَدّ « نتانيا » ؟ إذا كان الجواب نعم ، فان هذه الحقيقة تناقض الاتجاه العام في الرواية والذي يهدف إلى تأكيد حقيقة أن الإنسان يستطيع أن يسيطر ويجدد استقراره العاطفي الشخصي ، بقبوله التناقضات الموروثة في الوجود وتمسكه بالسعادة بلغة العلاقات الإنسانية أينما تُقدم نفسها : بالرغم من مرافقة التحرر من الأوهام . من ناحية أخرى ، تعتبر أهمية إعادة تقرير العلاقة مع الأجيال السابقة من خلال علاقات وئام متجددة مع والده المتوفى قوية وإيجابية في جميع المستويات ، وذلك بطريقة وإلى درجة لا يمكن أن تكون حقيقية في أي رواية أوربية .

تلجأ رواية (موت تحت الشمس) إلى عبارة بسيطة عن الدورة الطبيعية : حياة — موت — حياة . ومع ذلك فهي ليست بهذه البساطة لأن الحياة كانت موضع تساؤل بشكل سليم . يمكن أن نربح من اليأس الأمل والقيم الإيجابية : فليس هناك رضا ذاتي مجرد . بل تختلط جميع هذه المواضيع بالتربة الحقيقية للقرية الإفريقية الشرقية في رواية (موت تحت الشمس) . نجد أن الفلاحين ، وصبيّة المنازل السابقين ، ومنبوذي القرية هم الذين يجدون أن هذه المواضيع محبوكة في تراكيب وجودهم وهم الذين يحلّون هذه المواضيع بلغتهم الخاصة . يتركز اهتمام الرواية في

التساؤلات والحقائق الموروثة في الحياة الإفريقية المعاصرة . وتقع الآفاق العملية البعيدة لشخصيات الرواية ضمن حدود قريتهم الخاصة . يعتبر « نتانيا » و « تيريسا » شخصيتين تافهتين في « التقدم » . يتنقلان بين المدينة والقرية ، وبين الحضارة الراسخة الدعائم والتنافس القاسي للبقاء على قيد الحياة . فهما . مثل أصدقائهما المقربين والمثقفين ، يتمزقان بين مجموعات مختلفة من القيم ويخضعان إلى عملية التحرر من الأوهام الأكثر عمقاً والتي لا تُشتق من الضجر المكرر من الحياة بل من التجربة المريرة . لم تقتصر رواية (موت تحت الشمس) فقط على إضفاء قليل من الكرامة على هؤلاء الناس المحطمين ، بل تذكرنا أنه مهما بلغت أهمية شخصية الرجل الذي يعيش في عالمين . فان علاقة « تيريسا » و « نتانيا » أشبه بقضيتي اختبار لهذا المجتمع . حيث يعتبر شعورهما باليأس مقياساً لاضطراب الأمة الروحي ؛ وإنجازهما الأخير مقياساً لجهد الأمة . حيث أن حلّ مشاكلهما وجهودهما أمرٌ صعب المنال . يحدث بواسطة عامة الناس ، لذلك ينال الأهمية العظمى .

يوصف الكتاب بالتكامل ؛ وتتعرض التناقضات الظاهرية للكبح إذا لم تجد الحلّ ؛ بعمل مخلص ، ويعاد توكيد أهمية العلاقات البشرية وتصبح مقبولة كلغز غامض . إن سمات الحياة المتجددة موروثة بشكل عالمي مثل السمات الهالكة . « يوجد هذا المزيج من السعادة والخوف أيضاً في قلب « نتانيا » . يجب على المرء أن يموت تحت أشعة الشمس كما في أي مكان آخر ؛ ولكن ليس هناك فرصة « للاستسلام » للموت حين تكون أشعة الشمس ساطعة .

* * *

الفصل الثامن

«بطلة سلبية صالحة»

دراسة لرواية (جاغوا نانا) بقلم « سيبريان إيكوينزي »

يعتبر « ج . ك . تشيسترتون » أول من ابتكر عبارة « كتاب سلبي صالح » ولكن جعلها « جورج أورول » فيما بعد متعلقة به بشكل استثنائي . يتحول « جورج أورول » ، أثناء كتابته ١٩٤٦ حول هذا الموضوع المفضل إليه . عن البحث الذي يسميه « أدب الهروب » إلى فئة مختلفة تماماً من الكتب :

(هناك نوع آخر من الكتاب السلبي الجيد يتم إعداده بشكل أكثر جديّة ، ويخبرنا . حسب اعتقادي ، شيئاً ما عن طبيعة الرواية وأسباب انحطاطها الراهن . على مدى السنوات الخمسين الأخيرة كان هناك سلسلة كاملة من الكتّاب — الذين ما يزال بعضهم يكتبون حتى اليوم — والذين من المستحيل أن ندعوهم كتّاباً « جيدين » بناءً على أي معيار أدبي صارم ، ولكنهم روائيون طبيعيون ويبدو أنهم يحققون الصدق في كتابتهم إذ لاتكبحهم حاسة ذوق جيدة . . . معظمهم من المؤلفين الغزيري الإنتاج ، ويتفاوت إنتاجهم من حيث نوعيته بشكل طبيعي . في كل حالة

أفكر في واحد أو اثنين من الكتب البارزة . . . في كل من هذه الكتب استطاع المؤلف أن يطابق بينه وبين شخصيات روايته الخيالية . واستطاع أن يشاركهم مشاعرهم ويدعو إلى التعاطف معهم . بنوع من التجرد يمكن أن يشده الأذكياء صعب المنال . ويوضحون الحقيقة التي تفيد بأن التهذيب الفكري يمكن أن يكون عائقاً في وجه الروائي : شأنه بالنسبة لممثل هزلي في مسرح المنوعات . . . تعتبر النزعة لإظهار القدرات والشفقة الذاتية مصدرين رئيسيين لهلاك الروائي . ومع ذلك إذا فزع منهما كثيراً يمكن أن تتعرض موهبته الإبداعية للمعاناة .

إن وجود الأدب السلبي الجيد ــ حقيقة أن يكون الفرد مستمتعاً أو منبهاً أو حتى متأثراً بكتاب يرفض عقل المرء ببساطة أن يأخذه على محمل الجدّية ــ يذكرنا هذا الوجود بأن الفن لا يشبه التفكير) .

يبدو هذا التعليق مناسباً على نحو لافت للنظر لدراسة الأثر الأدبي للكاتب المنتشر . والصحافي . والنشيط والمشهور شعبياً « سيبريان إيكوينزي » الذي يفهم تماماً عما يتحدث عنه « أورول » في هذا المقطع . تماماً كما يمكن أن يتجاوب « أورول » بروح مماثلة مع « كتاب أو اثنين من عمال إيكوينز المتميزة » ، أحدهما رواية (جاغوا نانا) .

لا نبدو منصفين إذا قمنا بدراسة أولية للسمات الإيجابية والبارزة في هذا الأثر الأدبي دون الاعتراف الصريح مبدئياً بقيوده الأدبية . وأتمنى أن تسمح لي سلطة « أورول » أن أتصرف في كلا الأمرين دون رفضي واعتباري مجرد شخص مولـع بالانتقاد قبل أن أصل إلى الجوهر الحقيقي الذي أنشده من هذه الدراسة .

مثل العديد من الأعمال القصصية الإفريقية تهتم رواية (جاغوا نانا)

بالتضارب القائم بين الحضارتين . ولكن تتخذ العبارة في سياق الرواية معنى مختلفاً تماماً عن المعنى الذي يُفهم منها عادة . كما هو مألوف ، القديم يتحدى الجديد . ولكن بدلاً من أن يكون الفرد غريباً من الناحية الجوهرية ، نجد وجهين مختلفين للمجتمع الإفريقي : القرية والمدينة ؛ أي الوجه التقليدي والوجه المسرف في التكاثف . يحق القول إن مدينة « لاغوس » نفسها قد اكتسبت السمات الغربية ، ولكن يعتبر هذا القول متحيزاً وغير مقنع في جوانب عدة : ربما نكون أكثر دقة إذا قلنا إن « لاغوس » مدينة تبنّت الطرائق العصرية . وإن التفاعل بين الماضي والحاضر قد خلق حياة مدينة تعتبر إفريقية في جوهرها ، بينما هي تشترك مع حياة أية مدينة أخرى بعدة سمات مألوفة . لا يلعب الإنسان الذي ينتمي إلى العرق الأبيض أي دور رئيسي في كل من النشاط الرئيسي أو خلف الكواليس : بل هو في أغلب الأحيان واحد من مجموعة فئات تمثل القيم المعاصرة ، ولكن ليس في أيّ أسلوب ذي أهمية خاصة . في الواقع ، لا يبدو أن المديرين للنموذجيين الباقين وراء البحار كما وُصِفوا في الكتاب «يوافقون» على الانقلاب الحاصل في « لاغوس » على الإطلاق أو يفهمون بوضوح شديد ماذا يحدث هناك : فهم يعتبرون أن مكانهم هو في الأدب القصصي الإفريقي المعاصر كجزء من الخلفية والمحيط الاجتماعي .

في رواية (جاغوانانا (حيث يطرح الكاتب المقارنات الموروثة في التناقض بين الطرائق القديمة والمحافظة في ريف « نيجيريا » ، والحياة المستجدة ، والمندفعة ، والمشرقة المدينة الكبيرة ، تتكيف الرواية ظاهرياً مع المبادىء الأخلاقية المألوفة في تمجيد صفاء الحياة القروية وإدانة تفسخ التنافس الحضاري . لا يضيع الكاتب فرصة واحدة إلاّ و « ينكشف » فيها

قذارة وانحلال حضارة المدينة الجديدة . ولكن يبدو واضحاً في أي تقييم صريح للرواية أن الشخصية الأصلية ، أي المصدر الحقيقي لنشاط الرواية وحيويتها . تعتمد على دراسة المدينة — وكذلك شخصية « جاغوا » — بطريقة ودّية . يشارك الكاتب « جاغوا » في حالات ثملها في النادي الليلي ، والأضواء الساطعة . والسحر . تلك الأشياء التي تدل على حياة عاطفية يحياها المرء . حياة واعدة على الدوام وتوفر شكلاً معيناً من الإثارة . يصبح القارىء في الواقع منجذباً كما هو رافضاً في الوقت نفسه أثناء عملية التعارف على التفسخ الذي يكمن وراء المظهر الزاهي والمزيف ؛ ولكن يكمن الافتتان في حقائق الأمور المألوفة أقل منه في السحر الذي يُفسّر وفقه تركيز الحياة البشرية .

بعد الاطلاع على العيوب المتعددة في الرواية ، يعتبر هذا أحد الشيئين الرئيسيين الذي يعيد المرء ثانية إلى هذا الكتاب السلبي الصالح والذي يفرض تأثيره بشكل سيء على مخيلتنا . حتّى بالنسبة للقارىء المترمت ، إذا تجاوز قراءة الصفحات القليلة الأولى ، يجب أن يبدو له موضوع إضفاء الصبغة الأخلاقية واضحاً تماماً وكذلك مألوفاً للدرجة يدعم فيها اهتمامنا الحيوي . دون أن ننسى أسباب حالة الفقر في حياة «نيروبي » التي ظهرت مؤخراً . لاأعتقد أن هناك رواية أخرى من إفريقيا المستقلة ، تملك في عروقها دم المدينة بهذا الشكل الواضح : للتوصل إلى تشابه حقيقي في هذا الخصوص يجب أن يهتم المرء بالمؤلفين في إفريقيا الجنوبية . يعتبر هذا الدم أيضاً دم « جاغوا » . وإن ابتداع هذه الشخصية بالذات هو الذي يجعل من رواية (جاغوا نانا) دون شك رواية من أكثر روايات « إيكوينتزي » الجديرة بالذكر — أو « رائعته » كما يسميها « جورج

أورول » . سنعود إلى دراسة كاملة عن هذه الرواية ومكانتها في فن سرد القصص واعتبارها ذروة هذه الدراسة الموجزة .

بالرغم من أن « إيكوينتزي » لا يتصرف خاصة ، وسيختار أي موضوع محلي يعترض طريقه . فإن هذه المواضيع لا تعطي كتبه الشكل وتقيدها كما تفعل المواضيع التي يختارها « أشيبي » و « نجوجي » ، على سبيل المثال . في روايات « إيكوينتزي » تقوم الشخصيات الرئيسية وحدها بتوحيد أجزاء التركيب الإجمالي بعضها مع بعض ؛ وتتطور الحبكة في مسار مستقيم ، حيثُ تربط تجارب بطل الرواية . بواسطة ارتجاعات فنية عرضية وثانوية مع المخطط الوصفي في الأجزاء الأولى من القصة . هناك بالطبع بعض الروايات التي يمكن أن تتقيد بالمواضيع والشخصية معاً — وربما ينطبق هذا الكلام على جميع الروايات المتعة إلى حد ما — ولكن مهما كانت اللوحة الفنية التي تملؤها رواية (جاغوا نانا) واسعة . فإنها أولاً وأخيراً وصف لحياة بطلتها « جاغوا » . وتعتبر جميع الشخصيات الأخرى في الرواية نقاط علاّم بارزة في تاريخ حياة « جاغوا » . على سبيل المثال . نادراً ما نلقي نظرة خاطفة على « فريدي » أو « نانس » وهما في إنجلترا . ولا يُنسب إليهما أي جزء من الرواية . إذا حدث أن ورد ذكر « فريدي » في الجزء الأول من الكتاب . فيتم هذا وعلى وجه الحصر بلغة علاقته مع « جاغوا » . وليس بشكل مستقل وبحكم حقه الشخصي .

في الواقع ليس هناك اهتمام كبير لجعل الشخصيات متناغمة ويمكن تصنيف نقطتي علاّم بارزتين تحت اسم واحد مع إمكانية ضئيلة . لا أستطيع أن أصدق أن العاشق الخجول الجالس على حافة الكرسي في غرفة

« جاغوا » هو الشخص نفسه المدعو « دينيس أودوما » قائد مجموعة من اللصوص المتهورة واللامبالية . مع أن الاثنين يشتهران باللقب ذاته . يتغير « فريدي » أيضاً بطريقة صعبة التمييز . وهناك فترة زمنية كافية تسمح لنا بمحاولة البرهنة بأنه قد تحول بعض الشيء نتيجة تجربة دخيلة . و لكن لم يحدث شيء يذكر على الإطلاق يقنعنا بهذا التحول من الشاب الضعيف نوعاً ما أمام سحر « جاغوا » إلى رجل السياسة المتهور يحيط به حرس محاربون .

لقد ظهر شكل الرواية هذا ثانية في العديد من المجتمعات وبفترات زمنية مختلفة ، واشتهر في أوربا لفترة طويلة تحت التصنيف العام « أدب وصف حثالة المجتمع » : الحقيقة التي تفيد بأن الإنجليز تبنوا مصطلحاً اسبانياً لأنه يدل على أصوله العالمية . ربما يعتبر « صموليت » الروائي البريطاني في القرن الثامن عشر الذي لخص بشكل مناسب هذه التعاليم ، والذي تحدّث في مقدمته لكتاب (رودريك راندوم) عن تلك « النقمة الواسعة التي يجب أن تشجع القارىء في وجه التنظيم القذر والفاسد للعالم » . ويزوده حافز هذا التجاوب بخلاصة صحفية واسعة لاكتشاف كل جانب حيوي ومثير للتجربة البشرية التي لفتت انتباهه : يقول « والتر ألين » عن « صموليت » إنه « يكشف بقسوة ووحشية . عن مجتمع قاسٍ وموحشٍ » . ويلخص « ألين » تعاليم أدب وصف حثالة المجتمع بقوله إنها :

(تشكل سلسلة من المغامرات الهزلية أو السخيفة ، التي تقوم جملة بكشف عادات المجتمع وسلوكه ، مقدمة بذلك وحدة من خلال وقوعها للشخص نفسه . الذي هو من حثالة المجتمع) .

يملك « إيكويتزي » في الواقع نزعة خفيفة جداً نحو الهجاء ، وأيضاً نزعة لا تفوقها نحو المسرحية الهزلية . في رواية (جاغوا نانا) يمكن أن تستفيد بعض المشاهد إلى درجة كبيرة من التنظيم الكبير لمثل هذه المواهب . والجدير بالذكر المشهد الكامل مع الرئيس « أوفوبارا » أو المشاجرات بين النسوة . ونلمح إمكانيات هذا الأسلوب في مشهد محاضرة المجلس البريطاني (ربما كان أكثر المشاهد هزلية في الرواية) . وفي تجربة « جاغوا » للقيام بخطابات سياسية . ولكن ليس هناك أدنى شك أنه في مجالات أخرى يشمل وصف « ألين » للرواية التي تصف حثالة المجتمع . رواية (جاغوا نانا) . يمكن أن توصف « جاغوا » بالتأكيد بأنها شخصية محتالة ، لأنها ليست فقط مومس محترفة ، ولكنها تسعى أيضاً لأن تبيع بضائع « لدينيس » وهي تعرف حق المعرفة أنها بضائع مسروقة .

هناك شاهد آخر من « والتر ألين » يربط رواية (جاغوا نانا) مع تعاليم « صموليت » بشكل أكثر إحكاماً :

(بالنسبة له كانت الرواية فرعاً من الصحافة ، رغم أن عنصر الصحافة لم يظهر في أي مكان من أعماله القصصية ، وكان الهدف البسيط من تقديم المعلومات الواقعية أشد قوة في روايته الأخيرة (رحلة همفري كلينكر) .

كما أشرت سابقاً ، يتقارب أيضاً الأدب القصصي والصحافة بشكل ممتع في كتابات « إيكوينزي » . وتحفل الصحف « بالكشف» السطحي للأخطاء الاجتماعية كتبرير للوصف التفصيلي لبعض جوانب الحياة الأكثر إثارة . بالإضافة إلى العنصر الهام للتحقيق الصحفي المطاق . بالرغم من الإثارة التي يقدمها تبني هذه الطريقة ، فإننا مضطرون كذلك لملاحظة القيود المفروضة على هذه الدراسة بالنسبة للروائي .

تبدأ الرواية بتقديم نفسها إلى القارىء غير الإفريقي بشكل مثقف : « أخذت « جاغوا » لتوها حماماً بارداً ، وبطريقة النساء الإفريقيات ، جلست على كرسي منخفض . . . » . تؤدي هذه الطريقة المثقفة والمبتذلة إلى إبعاد القارىء (وخاصة القارىء الإفريقي) وتمنعنا من الاستغراق في مجرى الأحداث . ونستمع منذ البداية إلى اللهجة الصحفية الجوهرية للاحتجاج الاجتماعي ، التي تؤدي بنا إلى خيبة الأمل بسبب الطريقة الساخطة للنطق بالتفاهات في سياق يعمل على تكييفنا لنتوقع حدّة بالغة التبصر ، ومزيداً من علاقات المودة الشخصية :

(هم وكثير غيرهم كانوا غرباء عملياً في مدينة أتى إليها الجميع الحصول على الأموال بسرعة عن طريق وسائل أسرع ، والسعي بجشع وراء المراكز التي تدرّ المزيد من الأموال) .

ومع ذلك ، تتبنى الحركة الإجمالية للرواية بشكل طبيعي « التروبيكانا » ، النادي الليلي على الطراز البدائي : كمركز رئيسي لأحداثها ، وهو أفضل مكان للتوقعات البارزة ، والعواطف المؤقتة ، والحركة ، والتنوع ، والمراحل المصيرية الاجتماعية . ويقع « التروبيكانا » في وضع بسيط ولكن دقيق ومؤثر ومغاير للفكرية الزائفة للمحاضرة العامة والمملة التي تسبق مقدمتنا الأولى عن « التروبيكانا » . نرى « جاغوا » في هذه الأوضاع المتنافسة ، أولاً في حالة ملل بسيط تم في حالة نشاط مألوف . توصلنا إلى درجة كبيرة من السخرية القاسية : « عليه أن يعرف الآن أن المال في « التروبيكانا » ، يطالب دوماً بالولاء الأول » . تبدأ هنا سلسلة من التنقلات من بيئة إلى أخرى ، ومن موضوع إلى آخر ، حيث تقدم بذلك مقتطفاً نموذجياً للحياة في « لاغوس » ، وتملأ الرواية بنظام

ثابت من الاهتمامات القصيرة الأجل والمتصلة بشكل غير محكم . تذكرنا الكلمات المتقطعة التي نسمعها من الخطابات المخاصمة والطنانة لرحيل « فريدي » المخطط له مسبقاً . برواية (لا راحة بعد الآن) . يلفت انتباهنا إلى الحالات التي سيصار إليها الأشخاص كسمة أخرى للخطة :

(كانوا عازفي بوق يرغبون بالتأثير على « جاغوا » . أما الأشخاص الذين « سيصيرون » والذين عاشوا في إنجلترا واكتسبوا مهارات مهنية كانوا موضع إعجاب شديد من قبل النساء) .

إن العملية المقصودة التي نفذها « فريدي » وصديقه لإنقاذ « جاغوا » تعرفنا على ضاحية المدينة الممتازة والنموذجية ، « أكوي » ، وتسمح لنا بمحادثة ملائمة حول المفارقات القائمة بين المقاطعات الغنية والفقيرة .

تلجأ الرواية إلى استخدام الأحلام خلال مجرى الأحداث عدة مرات كأداة مكشوفة تقريباً للحبكة ، على الرغم من أن « إيكوينزي » (كما في أغلب كتاباته) إذ يستعمل طرقاً فنية مكررة حتى الابتذال إنما يفعل ذلك بمهارة مهنية تدل على الثقة ، وبهذا تصبح الأحلام بهذه الطريقة مقاطع قوية وفعالة . وربما تكون الجملة التي تأتي في الرواية مباشرة وبوضوح شديد من محاضرة مصورة عن رحلة أو كتاب مدرسي تكون بهذا الشكل ، كما تظهر في الصفحة رقم (٤٧) :

(انطفأت أضواء الطائرة — وبالألوان أيضاً — من أعلى الجناح ومقدمة الطائرة وذيلها ، عندما وجهت الطائرة مقدمتها نحو مدينة « كانو » ، التي تبعد ٨٠٠ ميل عن « لاغوس » ، حيث تزداد الحرارة وتنخفض الرطوبة) .

إذا استطعنا تبرير وصف أضواء الطائرة الهابطة كصورة مرئية

حية : فإننا نبقى دون تعليق حول المعلومات الجغرافية والأرصادية عن « كانو » ، المدينة التي ليس لها أية علاقة تذكر بالرواية ولا يُشار إليها بطريقة أو بأخرى .

لهذا نجد أنفسنا ننتقل الآن إلى الأراضي الزراعية حيث تزداد ثقافتنا بسماع مديح بسيط حول حياة الريف :

(في قرية « أوغابو » قام الناس بحراثة التربة وشرب مياه النهر وأكل البطاطا الحلوة والذهاب إلى الكنيسة ولكنهم عادوا إلى بيوتهم ليتعبدوا معتقداتهم العائلية . لأنهم آمنوا أنه في القرية حيث يملك كل فرد أرضه المزروعة بطاطا : هناك سعادة أكبر في قلوب الرجال والنساء والأطفال) .

يبدو « إيكوينزي » بالتأكيد واسع الحيلة ومثمراً بأفكاره . ويؤدي أسلوبه الزخرفي إلى نجاح ضربات جيدة في كل جولة :

(كان هذا جزءاً من العالم سادت فيه « الطبيعة » ولمْ يعتبر مذهب العُري غريباً ، لم تحتجب الأجسام البشرية بفن اللا احتجاب) .

ومع ذلك يعتبر الطوفان متطاباً بشكل لا يُنكر . ويشعر المؤلف بحرية التخلي عن وصفه لأحد جوانب الحياة حالما يفقد اهتمامه فيه . والبدء بقسم آخر أو إنعاش موضوع جديد يبدو ظاهرياً أنه اعتباطي ، وذلك دون أية ضرورة فنية أو مراقبة تركيب الرواية .

تعتبر أيضاً بعض المشاهد الأساسية ، مع أنها مفعمة بالحركة ، مخططة كذلك بشكل جيد : والمثال الواضح على ذلك وصف مشهد اعتقال « نانسي » ، وبالأخص عند الظهور المفاجىء لعصابة من الشبان ومحاولتهم اختطافها . المشهد الذي لم يأخذ نصيبه الكافي من التفسير . يمكن تقديم مثل هذه الأشياء بشكل مقبول ظاهرياً . ولكن رغم رغبته الشديدة بأن

تبدو هذه المشاهد واقعية . إلا أن أولويات «إيكوينزي» تكمن في مكان آخر . بالنسبة له يعني الاهتمام المباشر كل شيء . ويضيف فيما بعد على حقوق المرأة بضع صفحات في قصاصات بدلاً من ترتيب حواشي القصة : « استطاعت أن تدرك أنه لم يجرب أبداً من قبل شعور المرأة الإفريقية كشخص ند له » .

تتوضح النزعة العاطفية السطحية والمعتدلة دائماً قريباً من المظهر الخارجي. وتتقدم الشخصيات في وضع عاطفي بسهولة كبيرة ومن المفترض أننا سنشاركهم أحزانهم المفاجئة ، ونوبات المرض الشديدة ، وعواطفهم المختلفة . يسرد الكاتب نقطة الذروة العاطفية للإصلاح بين الحزبين في الجزيرة بهذا الشكل :

(فتح العم « نام » ذراعيه وتعانق الرجلان . فاضت الدموع في عيني « جاغوا » وهي تراقب هذا المشهد) .

وهكذا تنتقل المحاضرة المصوّرة عن الرحلة من مكان إلى آخر ونلتقي بالأميرات التاجرات ، اللواتي ارتبطن أخيراً بالقصة من خلال دخول « جاغوا » النهائي في صحبتهن عند الخاتمة ، ولكن في هذه اللحظة نتعرف عليهن كنبأ يضاف إلى خط الرحلة الذي نسيره وليس كجزء متمم لخطة روائية محكمة الأطراف :

(كانت تملك قافلة سيارات شحن تسافر شمالاً وشرقاً ، توزع الدراجات ، والصابون ، والإسمنت . جلست « جاغوا » في ستيفتها وأنصتت وهي شبه مسحورة . لم تستطع أن تجد شيئاً غير عادي في هذه المرأة التي تغزل المال والتي لا تعرف كيف تكتب اللغة الإنجليزية) .

ثم تأخذنا هذه الرحلة التي تصف حثالة المجتمع إلى عالم اللصوص

السفلي برفقة « دنيس أدوما » . لا حاجة للقول ، إذ « جاغوا » خلال دقائق من زيارتها له تجد نفسها في وسط غارة تشنّها عليه الشرطة . تكمن ميزة هذا التركيب الشـامل والمتساهل في تقديم مشهد للرقص السينمائي يؤدى في نادي « التروبيكانا » ، مثل نقش صغير حيّ ، والتشابك الحارّ بين الموسيقى التقليدية وحياة الترف التي نجمت عنها .

يعتبر التزامن المتكرر أحد عناصر الميلو دراما (١) حتى في النقاط الرئيسية في تسلسل روائي . نرى أن التزامن المدهش بشكل بارز لهذا النوع في رواية (جاغوا نانا) هو التجمع الاتفاقي الذي يقرر أن «العم تايو» و « فريدي » لا يتنازعان فقط على المقعد نفسه في الانتخابات ، ولكن يصادف أن يكون أيضاً المنطقة التي يعيش فيها « دنيس أدوما » : وهذا ما يدعى تقارب تصادفي يؤدي إلى جمع نقاط اهتمام « جاغوا » جملة بشكل استراتيجي . هذا هو عالم الانتخابات السفاحة . كذلك تشكل الاصطدامات بين السفاحين في الأحزاب المتنافسة عنصراً هاماً في رواية « أشيبي » : (رجل من الشعب) . في الواقع يبدو واضحاً أن حبكة رواية (جاغوا نانا) تقدم إلى العديد من الروائيين المادة الأساسية لستة كتب على الأقل . هناك عنصر سخرية عام ومؤثر في تركيب خطاب « العم تايو » الذي ألقاه في حملة الانتخابات : نعرف جميعاً أن المفاسد التي يعددها موجودة فعلا ؛ وكذلك نعرف أنه إلى جانب رغبته بمعالجة هذه الأمراض في الواقع الفعلي ، فإن هدفه الوحيد هو أن ينحاز إلى حزب ويبدأ بالحصول على نصيبه من الأرباح . يبدو بوضوح أن كل شيء قد تحول إلى مصلحة الرواية ، ومع ذلك فهناك طابع هجائي سائغ في هذا التسلسل يملك في

(١) المشجاة : تمثيلية عاطفية مثيرة تعتمد على الحادثة والعقدة .

الواقع مظهراً خارجياً مُستلهَماً من عمل مختلف كلياً : المفهوم المنطبق على أسلوب معين لحزبين متنافسين يدعيان : الحزب الأول والحزب الثاني .

ما تزال النظرة الشاملة للموضوع غير مكتملة : فهناك عنصر ضروري مفقود ، ويتم التعويض عنه الآن في وصف أكثر تفصيلا للانحطاط النهائي لحيّ « روزا » . حتى هنا نجد « إيكوينزي » مجالاً لأن يظهر ثقافته وعذوبة حديثه إذْ يخبرنا أن الفُرُش كانت محشّوة بنوع من الحشائش » اقتطعه السجناء في حلبة السباق » . يودع الكاتب جميع الشخصيات في المسرح تباعاً في لحظات أخيرة تُوجز مصائرهم النهائية . ومع اقتراب الخاتمة ، صمم المؤلف نوعاً من الخاتمة السعيدة لبطلته « جاغوا » كنتيجة لحظها المريب بعض الشيء مع مجيء مال مختلس بصورة خفية .

سمعت طلاباً لم يتخرجوا بعد يدافعون بحماس عن المعالجة الحسّية والمبتذلة لكثير من أساليب التعبير الجنسية باعتبارها الوسيلة المناسبة والمؤثرة لوصف مجتمع حسي متهور . نعود بذاكرتنا إلى تأكيد «والتر آلين» بأن « صموليت » : « يكشف بقسوة و وحشية . مجتمعاً قاسياً وفذاً » . هذا من شأنه أن يثير مواضيع نقدية على درجة كبيرة من الأهمية .وليس هناك جدال حول صحة هذه اللغة . نتعرف على أساليب التعبير التي يتوق إليها المراهقون المتحررون ، مثل : « اشرأب نهداها على شكل قوس شهواني » ، والتي يستخدمها ضارب الآلة الكاتبة المنتمي لجماعة المدركين : « أطلقوا عليها اسم « جاغوا » بسبب شكلها الجميل وثيابها الفاتنة » . فالسؤال هنا هل يستطيع هذا الأسلوب أن يرسم أكثر من الصورة الخارجية المتوقعة للمواضيع المألوفة : وهل يستطيع أن ينفذ الدور

الحقيقي للأدب القصصي ويأخذنا إلى ما دون السطح لنصل إلى إدراك وتعاطف جديدين . يُطرح السؤال نفسه فيما يتعلق بجميع الأساليب الوقحة الممكن إدراكها لثورة الأحداث — في بعض الأحيان من أجل المشاركة بالثورة فقط — مثل تلك الأساليب التي نسمعها في رواية (ابن امراة) بقلم « تشارلز مانغوا » .

يشكل أحد الأمثلة المفضلة لديّ في رواية (جاغوا نانا) جزءاً من وصف سابينا : « أدارت ظهرها « لجاغوا » . كان ظهراً مليئاً بالشهوة » . تتوفر لدينا العبارات المرتجلة عندما ينجذب « فريدي » « لنانسي » في أول الأمر :

(لم يشعر من قبل مطلقاً بالفرق الحقيقي بين الحب الطاهر كالذي يثيره الآن ، واللقاءات العرضية مع فتيات نادي « التروبيكانا ») .

يصبح موقف « فريدي » حسياً دون الحاجة لمزيد من الشعور الحقيقي :

(كان الشاب الفاتن في حياة « جاغوا » ، كان عاشق الجمال الكهل الذي لا ينبغي أن يتعرض للإزعاج عندما تكون محاطة بأولئك الذين يدفعون الأموال من أجل وسائل ترفها) .

يدفعنا المؤلف للاستجابة وذلك بتذكر أن « فريدي » قد اختار مكانه ويمكنه مغادرته ساعة يشاء ، لذلك علينا أن نقاوم على الأرجح شفقته الذاتية الخادعة . يرسم لنا « إيكوينزي » صورة المومس البائسة والمثيرة الشفقة وهي تتخبط في ظروفها القاسية والتي تبيع جسدها لرجل التقته مصادفة من أجل النقود ثم تُنْبَذُ ثانية فوق كومة نفاية بعدما حصل على متعته : « ستعود ثانية إلى ما كانت عليه في الشوارع الباردة ، من يهمه أمرها ؟ » -- ولكن يتجرد هذا المشهد تقريباً من العناصر المثيرة للشفقة فيه

عندما نتذكر أن هذه المومس بشكل خاص تملك مبلغاً كبيراً في المصرف . وتعيش في وضع مُرضٍ يمكنّها من أن تحصل على نصيب وافر من المسؤولية الأخلاقية .

نجد « إيكوبتري » نافذ الصبر مع مادة كتابه . إذ يسمح لنا بعض الأحيان أن نخمن ماذا سيحدث حتى عندما يعتمد تأثير مشهد معين على النبأ المثير المفاجأة القصصية . وغالباً ما يمر عنصرا التشويق والتركيب باهمال . ولكن حتى عندما يتحققان يمكن أن تكون النتيجة هبوطاً مفاجئاً بدلاً من التوتر . نرى . على سبيل المثال ، أن التدابير الاحتياطية المتخذة ضد السباحة في مياه « كرينامه » ، ما هي إلا تحضير مسبق وواضح للمحصلة المسرحية المثيرة التي توقعنا أن تكون هي نقطة الإثارة قبل أن تحدث فعلياً . يبدو افتتان الرئيس « أفوبارا » سريعاً جداً وشهوانياً بسذاجة لدرجة لا يمكنه أن يحمل معها أي معان إضافية من المشاعر المعقدة . وكذلك لا يؤثر فينا كثيراً تفسير « جاغوا » الأخلاقي والعفوي بعد الحادثة التي أدركت فيها كنه الموضوع تماماً :

(لماذا ، لماذا ربطت قدرها مع قدر هذا الشاب المندفع والمأساوي في آن واحد ؟ الآن عرفت السبب . عرفت أنه إذا ذهبت فتاة إلى نادي « التروبيكانا » كل يوم ، فإنها تصبح لعبة ؛ لعبة في أيدي المجرمين . وعمال « المدرسة المهنية » ، والمتعهدين ، واللصوص ، ومخبري الشرطة . والأفاكين ، والمحتالين ، والرعاع ، وحثالة الأيدي الجشعة في البلد ...)

ولكن « جاغوا » كانت مدركة لهذه الحقيقة منذ سنوات ؛ ويبدو أنها استطاعت أن تتجنب هذا المصير بأن تصبح مجرد لعبة ونجحت في ذلك . استطعنا أن نكوّن وجهة نظرنا حول تصرفات « سابينا » العنيفة من

التقرير المنشور في الصحيفة الرسمية ؛ إذْ لم نعرف شيئاً حول طبيعة هذه الحوادث : بل نلمس فقط طبيعة الصدمة التي يمكن أن نشعر بها عند قراءة هذا الوصف في الصحافة .

يبدو بعض الأحيان أن « إيكويتزي » ينسى ما كتبه في الفقرة السابقة . نقرأ مثلاً : « أخبرتها غريزتها أن شيئاً مريباً كان يحدث » ، بالرغم من أنه ذُكِر في السطور القليلة التي سبقت بأن « فريدي » قد غادر النادي فجأة ، وتبعه بعد دقائق رجاله السفاحين ، ثم صرّح النادل أنه يعتقد بأن « فريدي » قد تورّط في حادث ما : يحتاج الأمر إلى موهبة متزايدة للاستدلال بأن شيئاً ما يحدث .

الموضوع الوحيد الذي يبدو لي غير محتمل في حبكة الرواية هو وصف « جاغوا » وهي تجرّ حقيبة « العم تايو » المغلقة هنا وهناك . يُعتبر هذا التصرف غير مناسب تماماً . والهدف الوحيد والواضح لاتخاذ مثل هذا التصرف هو تقديم حلّ مناسب لعقدة الرواية دون مزيد من الاهتمام بكونه تصرفاً معقولاً ظاهرياً .

المنقذ الأساسي من وضع قائمة تشمل تصور « إيكويتزي » هو العزل الأكيد لتلك السمات التي بالرغم من ذلك تطبع تأثير تلك الرواية السلبية الصالحة في أذهاننا بشكل أشد قوة من العديد من الأعمال المهملة التي تبدو بالمقارنة أكثر صقلاً في جوانب عدة .

إلى جانب الحيوية المطلقة والتظاهر بالشجاعة التي لجـــأ إليها « إيكويتزي » ليسحق جميع الأحكام النقدية الشكلية لكي يستخدم أسلوبه بمهارة الصحافي اللاذع ، هناك جانب من تعامله مع اللغة يستحوذ على إعجابي الشديد . أعني بذلك الطريقة التي يستخدم بها الإنجليزية الهجينة .

لم أسمع بروائي إفريقي غربي آخر يستطيع بانسجام وفي الوقت ذاته أن يستبقي قوة وبداهة اللغة الهجينة بينما هو ما يزال يؤلف، مقاطع موجزة بهذه اللغة تكون قابلة للإدراك بالنسبة لأولئك الغرباء عن اللغة الأجنبية . فهي ليست مجرد لون محلي سهل يلقى بتحدٍ في وجه الغرباء . بل هي جزء أساسي ومكمل ٌ لحياة المدينة المفعمة بالنشاط . والمجرّدة من العصبية القبلية :

« ولكنها عندما تحدثت معه كانت تستعمل دائماً الإنجليزية الهجينة ، إذْ لكونهم يعيشون في مدينة« لاغوس » فهم لا يريدون الكثير من الأشخاص المزعجين الذين يذكرونهم بالقبيلة أو بالعادات » . لهذا لا تنفصل اللغة الهجينة عن محيط الرواية وتشكل قاعدة لإيقاعها الشعري.

يعمل « إيكوينزي » على إحياء شخصياته من خلال وسيلتهم الطبيعية في التعبير دون حصر مجموعة قرائه بافريقيا الغربية . وهو يحقق ذلك بسهولة متواضعة تجعل الأمر يبدو بسيطاً . بالرغم من أن الإشارة إلى أعمال المؤلفين الذين اختبروا أنفسهم في هذا المجال ذاته ستقنعنا بأن الأمر ليس بهذه السهولة . يمكن أن يستفيد مؤلفون آخرون إذا قاموا بدراسة هذه الميزة الهامة في كتابة « إيكوينزي » — والتي ، للغرابة الشديدة، استحق عليها غالباً اللوم أكثر من المديح — حيث أن الحيوية التي حققها وقابلية التنقل يمكن أن تضاهى بأشكال الكلام السائدة في مكان آخر .

•

ناقشت في بداية هذه المقالة الصورة الغامضة التي ترسمها الرواية عن الحياة في المدينة ، ولكنها مع ذلك صورة حيّة ومفعمة بالنشاط في جميع جوانبها المثيرة ، وحان الوقت الآن لربط هذه الصورة مع وصف

شخصية « جاغوا » بحد ذاتها ، حيث تشكل واقعياً حياة وروح هذا الأثر الأدبي .

يُفتتح الكتاب لنرى « جاغوا » في وسط اللوحة الزيتية ضمن صورة وصفية أدبية واضحة . وهذا هو الوضع الذي يجب أن تكون عليه حيث تعتبر « جاغوا » محور موضوعنا الكلي . وتتكرر صورة المومس المسنّة في أدب « إيكوينزي » القصصي . نتعرض منذ البداية لكبت إحساس الاشمئزاز لدينا بسبب شعور معين من الكآبة يتردد حولها ، ومع ذلك وفي الوقت نفسه يُحرّمَ علينا أن نشعر بالحزن بسبب إدراكنا للشجاعة . والعظمة التي تبديها « جاغوا » : « كان تنهدها صلاة إلى « الله » لكي يؤخر السنوات وتحدياً لها شخصياً لاستخدام جميع فنون الغنج لجلب المال إلى المعبد » . تمتلىء « جاغوا » بطموح مبهم . وقلق ؛ من شأنه أن يبقي النار مشتعلة في داخلها إلى جانب الأمل الحزين : « شيء ما سيحدث الليلة ، هذه الليلة ، كانت دائماً تقول ذلك لنفسها » . إنها لمسة صادقة أن تكون سخرية « نانسي » حول عدم إنجاب الأطفال هي التي أثارت غضبها — غضبها وخجلها من نفسها من جهة ، وتحدٍ عنيف من جهة أخرى ، يؤكد ضرورة السماح لها بالتصرف وفق إرادتها الخاصة دون أي انتقاد أو تدخل خارجي .

تبدو التهكمات المتداخلة والمتضمنة في علاقتها مع « فريدي » معقدة وقوية . فهو منبهرٌ بطريقةٍ صبيانية ؛ وهي تشعر بعاطفةٍ شديدة تجاه صباه وبراءته . كانت كريمة وأنانية في الوقت نفسه إذ سددت دَينه : فهي تنشد مساعدته ، ولكنها أيضاً تريد المحافظة عليه لنفسها . يبدو « فريدي » طموحاً بتفهم إذْ قبل مساعدتها المادية له : ومع ذلك يبدو

أناتياً في أنه لم يرغب بالمحافظة على الشروط المحددة أو المفهومة ضمنياً . فهي تتأمل وتخاف : بينما هو ينسحب بعيداً . مهما كانت العيوب التي يمكن أن يلاحظها المرء في العرض التفصيلي . يستطيع « إيكوينتزي » أن يفهم هذه العلاقة ويصورها بدقة ؛ لقد اقتنعنا ، وتأثرنا ، وشعرنا بالغضب ، والاضطراب في عواطفنا وردود أفعالنا الأخلاقية . كما يمكن أن يكون في الحياة الواقعية : إذا عرفنا الظروف الكلية (التي يمكن أن تكون بعيدة الاحتمال) .

يشعر « فريدي » بعاطفة حقيقية . ومقاومة تجاه « جاغوا » : « الألم الناجم عن كونه مقيداً بعبودية جنسية مع امرأة تكبره كثيراً . وتفوقه ذكاءً وطموحاً وتسيطر عليها نزعة حب التملك بشكل لا يوصف » . نلاحظ أن المشهد الذي تتسلل فيه « جاغوا » إلى غرفة « فريدي » وتناديه عبر الباب في الليل مشهد مؤثر ويمكن تصديقه . إذْ تتغلب رغبتها وعاطفتها على كبريائها ؛ وتبدو كذلك معاملته الرقيقة معها قريبة من الحياة الواقعية . من ناحية أخرى ، يدرك الحوار المقياس الرائع الذي تقيم عليه « جاغوا » هذه العلاقة (بينما لم ينجح « فريدي » في ذلك بالتأكيد) :

(هناك قانونٌ كبيرٌ جداً حول « جاغوا » و « فريدي » لم يتمكنا من فهمه ؛ وها هو الآن يجري أمام أعينهما) .

نلاحظ في شعورها الاستبدادي لمسة من « كليوباترا » . عندما يرفضها « فريدي » جسدياً ويُعرض عنها ، تصرخ : « اقتلني ، دعنا نمت ــ نحن الاثنين سوية ــ والآن ! » ؛ ويضيف « إيكوينتزي » : « في تلك اللحظة ، كانت تعني ما تقول » . إن الطريقة التي تندفع فيها من مزاج إلى آخر متجانسة مع شخصيتها الإجمالية ؛ أما الحادثة التالية

فكانت قريبة من طبيعتها على حدٍ سواء عندما علمت أن ورقتها الرابحة قد انخفضت قيمتها وأنّ « فريدي » قد ربح المنحة الدراسية من صندوق الودائع العام : « في هذه اللحظة بالذات . إذا جابهها « فريدي » . كانت ستطلق عليه النار بكل سرور » . يعرف « إيكوينتزي » « جاغوا » تمام المعرفة ، بطريقة لم يحاول فعلاً أن يتفهم بها أياً من الشخصيات الأخرى في روايته . ولكن معرفة شخصية « جاغوا » أمر يكفي الرواية الواحدة : لأنها تملأ الكتاب . ليس هناك شيء يمكن مقارنته مع هذه الصورة بالحجم الطبيعي لإحدى ملكات الليل في مدينة « لاغوس » : إذْ تظهر دون خدع مضللة ، ودون إدانة .

فيما بعد ، عندما تصاعدت الحادثة في الجزيرة ، نجد لمسة صادقة أخرى أنه بعد إغراء « الرئيس أوفوبارا » بترو وحذر ، فهي نفسها تبدأ بالوقوع تحت قبضته . « الأمر الذي يدعو للغرابة ، أنها على وشك أن تفقد أعصابها بسبب الرئيس » .

كان الشعور بالملل قبل كل شيء هو الأمر الذي لا يطاق بالنسة « لجاغوا » ؛ ويمكن لكل قارىء أن يلاحظ ذلك . نشعر بالتعاطف مع ضيقها وعدم قدرتها على الصبر : فهي متمردة في وجه الرتابة ، والملل : يجب أن « تعني » الحياة شيئاً باستمرار . يشاطرها « إيكوينتزي » في هذا الشعور أيضاً ، ويحملنا معه في ذلك ، ومع « جاغوا » أيضاً . وهكذا تصبح ، وفق أسلوب كثير من الشخصيات البارزة في الأدب القصصي : متمردة بالنيابة عنّا . وإذا ما كانت تحقق مخاوفنا ، فهي أيضاً تحقق بعضاً من أحلامنا ، قبل كل شيء أحلامنا بمقاومة الاستبداد الممل الوجود الذليل ورفض تحريضه لنا .

يكمن وراء هذه الرغبة الملحّة الحياة ردّ فعل يائس ضد الفشل المبتذل في تحقيق أي شيء . في الواقع ربما كانت العلاقة التي أقامتها « جاغوا » شخصياً بين تهور اللصوص وسعيها المحموم وراء الإثارة والتجربة الحيّة هي أكثر المحاولات الناجحة لإيجاد أسلوب جادّ في الرواية . يحاول « دنيس أدوما » أن يوجز موقفه وموقف مرافقيه تجاه الحياة في هذه الكلمات القليلة :

(نحاول الحصول على أي شيء نريده . أي شيء . إذاً لماذا أشعر بالقلق ؟ اليوم الذي يقبض فيه علينا اللصوص ، نهرب . بالنسبة لنا الأمر سيان . سواء عشنا في الزنزانة أو خارجها) .

تدرك « جاغوا » تماماً أن هناك شيئاً مشتركاً بين الأداء البارع لهؤلاء الشبان ومحاولتها الشخصية للوصول إلى أسلوب رفيع في الحياة :

(شعرت بطريقة ما أن فلسفة هذا الشاب مرتبطة بشكل معقد مع فلسفتها الخاصة . لقد عاش لساعته . بعاطفته ، ودون أمل . ولم يستعمل أساليب التفكير التقليدية . أخبرته : « ما تقوله هو عين الصواب ») .

تدرك « جاغوا » أخيراً . عندما كانت مع الرئيس « أفوبارا » ، أنها غير قادرة فطرياً على الشعور بالاستقرار :

(جلست « جاغوا » صامتة . شعرت بالإرهاق ، والضياع والرهبة . أدركت أنها لن تستطيع فعلياً التخلي عن حياتها الماضية لتستقر مع شخص مثل الرئيس « أفوبارا » في قرية مثل « كرينامه » . ولكن المال سيعود بالفائدة) .

وهكذا يقدم المشهد الذي تحجم فيه أخيراً عن تسليم نفسها إلى قرية « كرينامه » صورة مؤثرة بشكل غريب عن الاستقامة الذاتية .

لذا ، عندما نصل إلى النقطة التي تنهار فيها حياتها . حيث يقف شقيقها كشخصية رمزية تمثل الاتهام العادل : نشعر بالأسف تجاه « جاغوا » : ويعتبر هذا إنجازاً رائعاً ويتصف بالتناقض الظاهري من جانب المؤلف . وتصبح البيئة المثيرة للحياة الليلية في « لاغوس » واقعاً ملموساً :

(ذاك العنصر النشيط ، والمبهج والمثير الكامن في سماء « لاغوس » ، الشيء الذي أيقظ الغرائز الجنسية الهامدة في جميع الرجال والنساء وحولهم إلى حيوانات تتأجج فيها الحرارة على الدوام) .

ومع ذلك لا يبدو أن تورّط « جاغوا » هو نتيجة لاختيارها المتعمد : تلك هي الحياة التي تتدفق في دمائها وليس أمامها بديل . في حين تبدو العلاقات المتبادلة مُستنكرة إسمياً . نجد هناك مستوى أفضل من التعاطف وراء هذا التوبيخ :

(أصبحت روزا — كالعديد من النساء اللواتي قَدِمنَ إلى « لاغوس » ومثل « جاغوا » نفسها — مسجونة ، ومتورطة في المدينة ، غير قادرة على تحرير نفسها من مخالبها . بالنسبة لها أصبحت أدنى مستويات الحياة وأكثرها انحطاطاً أفضل من الحياة الهادئة والكريمة التي يمكن أن تحياها في وطنها حيث لن تكون « حرة ») .

يعتبر الكتاب المدرسي الذي يعود إلى المواقف التقليدية والبيئة العرفية ممكناً فقط في حالة وجود خاتمة سعيدة وتقليدية — بالرغم من أن « إيكوينزي » كان واقعياً لدرجة أنه يترك « جاغوا » كأميرة تاجرة وذات نظرة متطلعة نحو المستقبل بدلاً من أن يتركها ابنه مبذرة . عرفت « جاغوا » من خلال الأحداث ، ومن خلال حياتها : ماذا « يجب » أن تفعل . فهي

تمالك دائماً إحساساً قوياً . ومفرطاً في الاحتشام ، وأخلاقياً مثل العديد من العاهرات . ولكن « ما يجب » عليها أن تفعله بدا على الدوام غير مناسب بشكل مؤلم : لا تبدو لها هذه الطريقة في الحياة ممكنة أو مرغوبة على الإطلاق . لهذا تشعر بالتمزق بين الحياة الممكنة والتي نراها في الرواية . وبين الحلم الأكثر غرابة . والعاطفي الذي تشعر به في داخلها ؟

إذاً . في حال كان « إيكوينتزي » غير مكترثٍ لمعايير الامتياز . وهو الاعتبار الذي يمكن أن يرفع من مكانة هذا الكتاب وفق « معيار أدبي صارم » (حسب عبارة أورول) . فقد حافظ على العمل الأدبي بقوته الكاملة ، ويمكن فعلاً « أن يبدو وكأنه يحقق الصدق وذلك (لأنه) إلى حدٍ ما لم تكبحه حاسة ذوق جيدة » . فهو بالتأكيد يدعو نيابة عن « جاغوا » إلى التعاطف معها . وبتصرفه هذا دون مرافعة خاصة . يُكسِبُ « إيكوينتزي » هذا العمل الأدبي أهمية اجتماعية خطيرة ، وأخلاقية وإبداعية . من شأنها أن تقودنا إلى طرح أسئلة خطيرة حول قيمتنا الحقيقية ، وتحثنا على الانتقاص من شأن النفاق السائد حول الحاجات والأهداف البشرية التي نتعرف عليها حولنا — وربما في داخلنا . ستؤكد حتماً الدراسة الدقيقة لرواية « جاغوا نانا » أن « الفن لا يشبه التفكير » ، وستذكرنا بالحاح أن النقد الأدبي ، في البيئة الإفريقية الحاضرة ، أكثر من البيئة التي وجد فيها « جورج أورول » نفسه ، لا يكفي المتطلبات التي يجب أن نحصل عليها منه بشكل مناسب إذا اكتفى بأن يستقر في « التفكير العقلاني » وحده .

* * *

الجزء الثالث

نظرات من زاوية معينة :

دراسات في فن الإقناع

الفصل التاسع

الأدب : هل هو متجر مغلق أم منتدى مفتوح ؟

تمهيد للجزء الثالث

يعني الأدب كل الأشياء بالنسبة لجميع البشر . فهو يسبر أغوار كل مظهر من مظاهر التجربة البشرية بطريقته الخاصة . لذا فمن الطبيعي أن ينتقي الأخصائيون في مجالات دراسية متنوعة أية كتابات بارزة يمكن أن تثبت صلتها الوثيقة كمادة أساسية لإلقاء الأضواء على مواضيعهم . على سبيل المثال . تشكل مسرحية (هاملت) أرضاً خصبة للمحالين النفسانيين ؛ وتعيد رواية (الأشياء تتداعى) بعض جوانب التاريخ إلى الحياة . وتعتبر جميع الأعمال الأدبية التي أسلفنا ذكرها في هذا الكتاب ذات أهمية بارزة من نواح متعددة بالنسبة للعلماء الاجتماعيين . ماذا تبقى إذاً للنقاد الأدبيين ؟ هل يتوجب عليهم أن يقيدوا أنفسهم بفحص النقاط الجمالية الموجودة في العمل الأدبي الجيد بمعزل عن مضمونه ؟ بالنسبة لهم هذا يعني تبني موقف « أوسكار وايلد » بأن « الفن برمته عديم الفائدة » .

يهزأ هنا « أوسكار وايلد » بالطبع من أولئك الذين لا يملكون الذكاء أو الفطرة السليمة لإدراك مضامين تناقضه الظاهري اللاذع . فهو يؤكد

أن الفن إنساني بجوهره بالمقارنة مع عرف حيواني . فالكائنات البشرية وحدها يمكن أن تصبح متشربة في الأهداف والنشاطات التي لا تخدم وظيفة خارجية بلغة الاحتياجات المادية أو الدوافع الغريزية . الفن ـ مثل الدين ؛ فعل من الإيمان ؛ ويكمن أساس كل منهما بعيداً عن عالم الوصف الحسيّ . يصرّ « وايلد » على أن الفن – والأدب بالتحديد – اظهار لروح الإنسان عن طريق ملاحظة الجمال والتعبير عنه . بعد إدراك المضمون المعقد والهام لأفكار « وايلد » . سيبقى معظمنا يشعر بالرغبة لرفض موقفه المتطرف والجريء . ولكننا سنرغب بالتأكيد وعلى حدّ سواء أن نتجنب الموقف المعارض للشخص المزيف غير التائب الذي يسألنا أن نرى الأدب كوظيفة فقط . وأن نقارنه من حيث التأثير مع مجموعة من الكتب المدرسية التي تقدم المعلومات والمواقف المحسوبة .

يتخذ معظم النقد الأدبي الذي تطول ذكراه دوراً مزدوجاً تجاه الأدب . فهو لا يسأل إذا كان الأدب يوفر المتعة : بل يعتبر ذلك أمراً بدهياً . ولا يهتم إذا كانت مهمة الأدب إرشاد القرّاء : لأن هذا الهدف أمر مفروض . إذاً يتعلق السؤال الذي يطرح نفسه دوماً بالتوازن ، والتوكيد : ما هي العلاقة بين المطلبين اللذين ننشدهما من الأدب ؟ في هذه المناقشة وافق معظم النقاد الذين استبقوا زمانهم مع « دكتور جونسون » ، الذي كلّف نفسه شخصياً بالحكم على المسؤوليات الأخلاقية للمؤلف ، بأنه يجب إعطاء الأسبقية للاستحواذ على انتباه القارىء : « الإرشاد بطريقة مُرْضية » . إذا نُظِر إلى المتعة في هذا السياق على أنها غالباً وسيلة لغاية ما . يمكن مع ذلك أن يُسمح لها أيضاً بالحصول على حقوقها الشخصية : « الإنسان الذي يُسعد الكثيرين يجب أن يملك بعض مظاهر الفضيلة ، »

مثلما نقول : « ذاك الكتاب جيد ولكن في عالم اللا جدوى . لذا يرميه القارىء بعيداً » . يصرح « ت . س . إليوت» وهو في مرحلة متقدمة من العمر بأن : « الشعر شكل رفيع من أشكال اللهو » . مدعياً بصراحة بأن قراء الشعر قادرون على الاستمتاع بتنوع الطرق .

إذاً أ لزم « الأدب » على الدوام بأن يتضمن فن التحادث بمجمله عن طريق الكلمات ، إلى جانب النقد الأدبي ليكون فحصاً للتفاعل الفني بين الشكل والمضمون إذْ يندمجان لخلق السرور والتفاهم . إذا قمنا بدراسة المبادىء المقررة للأدب الإنجليزي سنجد هذا الاتساع في التفسير كامناً في نطاق الروائع الأدبية المقبولة عند الجمهور . إلى جانب الأدب القصصي والنثري ، والمسرحية ، والشعر ، سنلاحظ مجالاً واسعاً جداً من الأشكال الأخرى مع خطب ومواعظ لا ريب فيها ، ورسائل ، وأعمال تاريخية ، وخطب سياسية ، وكُتيبات ، ومقالات صحفية بالإضافة إلى محاضرات قيمة عن الثقافة ، والفن والمجتمع ، وما شابه ذلك . يبدو أن حكم الزمن قرر الوضع الأدبي لهذه الأعمال ، بينما يستمر عدد لا بأس به من هذه الأعمال باعطائنا قناعة ممتازة مثل كلاسيكيات علم البلاغة حتى إذا تعرضت مواضيعها المميزة للنسيان من ناحية أخرى .

في المسرح المعاصر ، كما في السابق ، ليس هناك سلطة بل حكم فردي يتراكم تدريجياً ليشكل بمرور الزمن إجماعاً في الرأي . تباطأت التراكيب التربوية الراسخة في إفساح المجال أمام الأعمال الأدبية المعاصرة للدخول في النزعة المقدسة للحفاظ على المخططات والمناهج الدراسية (حتى إذا كان شكلها الأدبي بعيداً عن متناول الجدل) . بشكل مشابه ، في حين يكون العالم الأدبي أكثر اصطفائية عاجلاً أم آجلاً فيما يتعلق

بالأعمال الأدبية الرئيسية ، فإنه يتردد لفترة جيلين على الأقل قبل الاعتراف باضافات على مرتبة الآداب الخالصة ، غير مدرك بَعدُ ما هو الحكم الذي يعتمد عليه .

تعتبر إفريقيا متقدمة نسبياً . ليس فقط بمعرفة أهمية الأدب بالنسبة للمجتمع . بل بادراكها أيضاً أن أدباً حديثاً لا يمكنه أن يكون أدباً مستبعداً من الناحية الصحفية على جبهاته النقدية والتربوية مثل الأدب الذي يملك قروناً من المواد الأساسية يمكن أن يعتمد عليها . لا يحتاج هذا الوضع . ولا يؤدي بشكل أساسي ، إلى نقص في التمييز . لاحظنا أن التدريب في الفنون هوقبل كل شيء تدريب في الحكم في مجالات متنوعة بشكل واسع . والتدريب في الأدب ، بشكل خاص ، يعني تدريباً في شرعية الكلمات . والمناقشات ، والأساليب التي يتمّ بواسطتها تبادل التجربة بشكل فعّال . أما الخطوة المنطقية التالية فهي توسيع موقفنا تجاه القيمة الأدبية لفن المعاصر غير القصصي في أفضل أوضاعه . تكمن الأهمية المتقدّدة للروايات . والمسرحية والشعر في البداهة والقوة التي ينقلون بها عالمنا إلينا . بمعضلاته وإمكانياته. ونتوصل إلى تفاهم مع الحياة المحيطة بنا بشكل أكبر من خلال الاهتمام المفروض الذي يلجأ إليه الأدب لنقل هذه الحياة لنا . ينطبق الكلام نفسه على الكتابات التي يمكن أن تمارس سحر الكلمة في الأشكال الأدبية غير القصصية . يعتبر رفضنا بأن نحرر أذهاننا بطرق جديدة أمام هذه الأعمال خيانة للنقد الأدبي باعتباره قوة اجتماعية وتربوية حيوية .

إنه لتقسيم مزيف لخبرتنا إذا جعلنا تفكيرنا يتجزأ بالنسبة إلى تقييم الكتب أي أن نعتبر الروايات ، والمسرحية والشعر أشكالاً أدبية تستحق الدراسة النقدية الجادة بينما نعتبر الأدب غير القصصي أشكالاً سريعة

الزوال وتافهة . لقد نجحت الكثير من الأعمال القصصية بتوفير المتعة لنا لفترة من الزمن . وبهذا تثبت كفاءتها وتحقق مهمتها الصحيحة . دون الحاجة لإعادة قراءتها . أو إعطاء مضامينها التفكير الجادّ أو المناقشة الهامة ، وكذلك دون أن تحقق أي تأثير قيمّ على عواطفنا أو إدراكنا للكائنات البشرية الأخرى . بينما يمكن أن تعطي الكتب الأخرى ، حتى إذا لم تكن تملك أي مطامح أدبية واضحة . أثراً مستمراً علينا من خلال ما يتوجب عليها قوله ، بالرغم من أننا يمكن أن لا نكفّ عن الاعتقاد بأن الأمر الذي جعل هذه العبارة جديرة بالذكر ومؤثرة هو الفن الذي استخدم لوضع هذه الحقائق والأفكار أمامنا . نادراً ما يكفي أن نقول أمراً هاماً لكي نصل إلى الجمهور الواسع : فمن الضروري كقاعدة عامة التحدث ببلاغة . تتطلب المواضيع التي أصبحت غير واضحة بسبب الألفة ـ الاعتياد اهتمامنا فقط عندما يلجأ أستاذ بارع في فن استعمال الكلمات إلى توضيح هذه المواضيع ـ يشهد على ذلك كتابات « سويفت » و « أورول » ورواية (النار في المرة القادمة) بقلم « جيمس بالدوين » أو رواية (الوطن والمنفى) بقلم « لويس نكوسي » . فالحقيقة التي تفيد بأن ثلاثة ، على الأقل ، من الكتب الأربعة التي سنقوم بمناقشتها في هذا القسم نادراً ما حازت على شرف التقييم الأدبي النقدي ، تخبرنا هذه الحقيقة الكثير عن نظرتنا التقليدية « للأدب » أكثر مما تخبرنا عن الأعمال الأدبية بحد ذاتها .

تبدع كتابة « أكيللو أكولي » الخيالية صورة عن « المومس » وبيئتها ؛ مثلما يستدعي لنا « فانون » عالم « الفطري» ، أو يستدعي « أشيبي » البيئة الاجتماعية الإجمالية « للرجل الذي عاش في عالمين » في رواية (لا راحة بعد الآن) . إذا وضعنا رواية (المومس) بجانب

رواية (جاغوا نانا) سندرك أن هاتين الروايتين تكمل إحداهما الأخرى ، ولا نستطيع التخلي عن إحداهما . يتزايد شعورنا بأسلوب حياةفتاة الليل ويتغير كثيراً بفضل رواية « أكيللو » بالإضافة إلى رواية « إيكوينزي ». يخبرنا الأخير قصته بشكل أكثر دقة من الأول . ولكن إذا طُرِح سؤال صريح أيهما يلجأ أكثر إلى إجهاد مخيلتنا . سأجيب بأنه « أكيللو » .

إذا قمنا بدراسة دقيقة لرواية (المومس) ، التي تمثل صيحة احتجاج من إفريقيا الشرقية ، فإننا سندرس في الوقت نفسه كتاباً لا يقود إلى أية رغبة أساسية بتصنيف الأعمال الأدبية . بل يوجد في هذا الكتاب مقاطع شعرية ضمن تركيب النثر الغالب عليه . فهو ليس رواية بأي معنى تقليدي لهذه الكلمة ، ومع ذلك فهو يبتدع شخصيات يمكن تقديرها مثل الأدب القصصي ، ويبدوبالإجماع أنه يقع بسهولة ضمن حدود هذا المفهوم الغامض « التأليف الإبداعي » أكثر من رواية (الوطن والمنفى) على سبيل المثال . على الرغم من ذلك ، إذا كانت رواية (موت تحت الشمس) تستفيد من حرية الأدب القصصي لوصف روح « نتانيا » الحائرة بعمق وهو يحاول أن يدرك عالمه ، إذاً تعود صورتنا الذهنية عن مسرح إفريقيا الجنوبية إلى الحياة ونحن نراقب « شخصية » « لويس نكوسي » وهو يعيش في رواية (الوطن والمنفى) . من ناحية أخرى ، إذا كانت رواية (المومس) ورواية (الوطن والمنفى) تقدمان احتجاجاً وتحدياً إنسانياً ، فكذلك الوضع بالنسبة لرواية (لا راحة بعد الآن) ورواية (النشىء القوي) . إذا قام « فانون » و « كينياتا » بفرض الاستفسارات عنوة على الشاب الإفريقي المثقف والمعاصر ، كذلك يفعل « نجوجي » و « أشيبي » بشكل بارز . لا تنحصر الفنون ومهارات الإقناع في عالم

المؤلفات والخطابات العامة ـ أكثر من كون البراعة في الأسلوب حق مقصور على الروائي . يعتبر « ديكنز » الشخص الوحيد من بين عدد كبير يشتركون في حملات أدبية رأى أن الرواية (من بين أشياء أخرى) شكلاً مناسباً كلاسيكياً لإثارة الناس بالأفكار والإصرار على جعل الاحتجاج صوتاً مسموعاً ، مثلما قام « بالدوين » و « فانون » بنشر مهارات الفن الأدبي والبلاغي في الأعمال غير القصصية لدَمْغ أفكارهما على وعي الجيل ومشاعره . إذا كانت رواية (الأشياء تتداعى) تجعلنا نلقي نظرة طويلة إلى ما وراء أكتافنا لنرى ما هو حقل المعرفة الكامن هناك وماذا يجب أن نتعلم منه . فكذلك الأمر بالنسبة لرواية (مواجهة جبل كينيا) .

ربما كانت هذه المقارنات سطحية ؛ ولكنها تذكرنا أن سبب اهتمامنا بمحاولة سبر أغوار الأدب ليس إيجاد تصنيفات بغية فعل ذلك فقط ؛ وليس أيضاً لنستثني من أجل الاستثناء ؛ (بقدر ما يُراد منها أن تقدم مجموعة أخرى من المختصرات المجردة) . علينا أن ننظر في الأعمال الأدبية ونقيمّها ؛ ونفهمها بشكل أكثر عمقاً ؛ ونحصل على المزيد منها . لن يكون عندنا الرغبة بتقييد أنفسنا بروائع الأدب القصصي المشهوودة ، على الرغم من أنها نبعٌ لا ينضب ، وتزودنا على الدوام بنقاط انطلاق جديدة . بل سنرغب أيضاً أن نذرّي الحبوب من النفاية في أعمال ذات نوعية مختلطة ــ وهناك القليل جداً من الحبوب في عالمنا نرفض استلامها لأنها ببساطة تحتاج إلى فَصلٍ عن القشور الخارجية . سنحتاج كذلك إلى اكتشاف المصادر المجهولة الّتي أُهمِلت لأنه يمكن استعمال محصولها وتصنيفه بطرق أخرى أيضاً .

إن التبصر النقدي الصحيح يوسع آفاق المرء العقلية ؛ ولا يضيقها . فالتبصر هو معيارنا الدقيق . سنجمع الأعمال التي تستخدم الكلمات حتى يمكن أن « تبقى حيّة في القلب بواسطة العاطفة » . إذا أمعنا في التبصر ، فإن بعض الأعمال التي يُعتقد أنها سطحية لا تعوزها الحياة عند دراسة شكلها الخارجي فقط ، تتخذ أبعاداً أدبية جديدة ؛ بينما بإعادة قراءة الأعمال الكبيرة والتأمل فيها . سنجد أنفسنا مضطرين ليس فقط لتملق هذه الأعمال ، بل لاكتشاف وجهات النظر المتطورة والهامة في هذه الأعمال بشكل مستمر .

* * *

الفصل العاشر

« صيحة احتجاج شرعية »

على رواية (المومس) بقلم « أكيللو أكولي »

إذا وجدنا أنفسنا ، في ضوء ما ذكرنا في الفصل السابق ، على استعداد لأن نتخلى عن التمييز المفرط في التبسيط والذي يُفترض في الغالب وجوده بين الأدب والأدب غير القصصي ، فإن القاعدة التي تنطبق عادة على المؤلفين الكلاسيكيين يمكن أيضاً أن تكون مناسبة لبعض الأعمال الخيالية والبلاغية المفروضة في زماننا .

لقد اخترت رواية (المومس) بقلم « أكيللو أكولي » لمناقشتي الأولى في هذا الفصل لأن التصنيف النقدي التقليدي يمكن أن يتناغم لمنح منزلة أدبية رفيعة لأثر فني يتصف بهذا الشكل المتكافىء الأبعاد أكثر من المؤلفات التي سندرسها في الفصول الباقية . وهكذا يمكن أن تُعتبر رواية (المومس) جسراً يجمع بين الجزء الثاني والثالث من هذا الكتاب .

يمكن للصعوبة الجلية في تعيين الحدود الواضحة بين ما هو « أدب » وما هو ليس بأدب أن تساعد بتذكيرنا كيف تكون الفئات المحددة اعتباطية وغير مساعدة بشكل ميكانيكي إذا شجعتنا على استثناء بعض

الأعمال من المناقشة الأدبية ، الأعمال التي تتعرض بسهولة للتحليل والتقييم النقدي الأدبي . في الوقت نفسه ، يحتاج أثر فنيٌّ مثل رواية (المومس) بوضوح ، وإلى حدٍ ما على الأقل ، لأن يخضع إلى التقييم بلغته الخاصة ، بغض النظر عن الصيغة المصوّرة مقدّماً . في الواقع ، يتمكن أولئك الذين لا يملكون نقاط انطلاق ثابتة بشكل أفضل من التساؤل ماذا يمكن أن تصف ظاهرياً هذه القصيدة النثرية ، وما هو مقدار نجاحها . إذا وجدنا أنفسنا في هذه العملية نعيد توكيد الافتراضات النقدية الأدبية ، يكون هذا لصالحنا .

نواجه في رواية (المومس) مساوىء ومشاكل اجتماعية دائمة وعامة ، مطروحة كمواضيع متوهجة في أشكالها المعاصرة والفطرية ، وُضعت أمام أعيننا بشكل مفصل ومعقول جداً ، مع قدرات على الملاحظة المحكمة. هذه هي « أوغندا » هنا والآن ، مهما يمكن أن تبدو المقارنات مشابهة في مكان آخر . أشار « أكيلاو أكولي » عند مناقشة رواية (المومس) في الإذاعة إلى بعض أعماله الأدبية الأخرى بغية المساعدة في توضيح دافعه للكتابة :

(تتلخص المشكلة في أوضاع حيّ الفقراء أن الناس غالباً ما يشيحون بأنظارهم بعيداً عما هو متعفن ومزعج كثيراً . في رواية (اليتيم) هناك جملة صغيرة تقول : « في القرية لا توجد مشكلة عدم ملاحظة الأشياء » . في المدينة استطاعت هذه المشكلة أن تزحف في مشاعر الناس حتى يبدأ في آخر الأمر الشيء الذي لا يحبونه يشكل ما يشبه بالترسبات ، إذا جاز لنا القول ؛ وحالما يأخذ هذا النوع من الترسبات شكلاً في المحيط الاجتماعي ، يبدأ الناس شيئاً فشيئاً بفقدان الإحساس بما يصدم ، وهذا الأمر بالنسبة لي يخيفني كثيراً . أعتقد أنه إذا اهتم المرء كثيراً بالتغيير في

المجتمع ، وبالإصلاح ، وبالسياسات الإيجابية المتبناة لمساعدة الناس ؛ لا يتحمل عندها أن يتوقف عن التأثر بالصدمات نتيجة لما يشاهده) .

إذاً تطمح رواية (المومس) لأن تكون ترياقاً من أجل الرضى الذاتي . بالرغم من أن « أكيللو » ، في المقابلة الإذاعية ذاتها ، أنكر بشكل طبيعي وكامل وجود أي جمهور معين في مخيلته وهو في طور التأليف الفعلي لهذا الكتاب . حيث شعر بنفسه يقول ما يوّد قوله لمن يريد أن يسمع ، بدلاً من إثارة مواقف مخترعة لصالح فئة من الناس ؛ ومع ذلك حاول الكاتب – وهو يلتفت بأفكاره إلى الماضي وإلى المستقبل – أن يحدد نوعية الناس الذين يرغب أن يصلهم عمله هذا :

(في أفضل الحالات يأمل المرء على الأقل من أولئك الأشخاص الذين يوجدون السياسات ، وكذلك قادة هذا البلد وربما القادة في إفريقيا الشرقية ، أن يتمكنوا من أن يجدوا أن الكتاب يحمل رسالة تكون على درجة من الأهمية بالنسبة لنوع السياسات الاجتماعية الموجودة في أذهانهم . هذا أفضل أمل لدى الإنسان ، على الأقل هو أفضل أمل عندي : أن يكون هذا الكتاب ذا فائدة) .

لقد عبّرنا هنا ببراعة وبشكل مباشر عن نقيض عقيدة « الفن من أجل الفن » ، مُصاغة في عبارات بعيدة عن النزعة المزيفة القديمة أو العتيدة : هذا هو للفن الذي يعود بالفائدة . لن تقلل الطبيعة العملية للأثر الفني من أهمية إنجازه الأدبي لأن الأولى تعتمد على الثانية . يتداخل الأدب وفن الإقناع معاً ، بغض النظر عن كونهما في نزاع . من المفيد لنا أن نتقصى كيف تجسدت طموحات « أكيللو » ، وإلى أي حدّ تمكنت رواية (المومس) من تحقيق هدفها .

يمكن أن تساعدنا تعليقات المؤلف التي أوردناها حتى الآن على

النظر إلى العمل بوضوح . إتقان . دون التذمر من فشله الظاهري بعمل أي شيء في حين نتغاضى عن حقيقة نجاحه في شيء مختلف تماماً - أي ما يدعى بالطريق النقدي المسدود الذي يمكن بسهولة أن يقودنا إليه تقييم الأدب حسب الرمز والفئات . يمكن أن يؤيد « ديكنز » شخصياً مفهوم « عدم الملاحظة » ويوافق على أن أية محاولة لقلب التقدم يمكن أن تكون وسيلة مشجعة لفتح أعين الناس أمام ما يمرون به يومياً . من الملاحظ أن هجوم « ديكنز » كان غالباً أكثر إثارة في المبدأ من ملاءمته في التفاصيل؛ ومع ذلك هناك في رواياته روح إصلاحية بشكل خاص تبدو من حيث المضمون ، في وسط لفائف الحبكات المعقدة وبالأخص في ضوء النهايات السعيدة ، متفائلة ؛ والتي لا تقدم فقط إلى القارىء ، بلغة السلوك البشري . سلبيات صارمة من حيث التخطيط بل أيضاً إيجابيات رومانسية حية .

لا ينطبق الكلام نفسه على رواية (المومنس) ، التي تعتبر ، بالرغم من مقدرتها وإبداعها ، قاسية . ينشغل « أكيللو » كلياً بادراك أن مواجهة الحقائق التافهة في محيطنا ما هي إلا شرط أساسي لأية دراسة جادة حول الإصلاح . لا يمكنك أن تحسن الأمور التي لن تمعن التفكير فيها . لهذا فإن نهج الصدمة الذي يستخدمه « أكيللو أكولي » له أهدافه الفورية المعينة . فهو يأمل أن يشوه سمعة الاعتداد بالذات في الأوساط الإدارية والنفاق وذلك بالبرهنة بشكل لا يقبل الجدل بأن كل هذا لا يتناسب بالتأكيد مع المجتمع البشري . من هذا الاعتراف يأمل منا مواصلة مسيرتنا لإدراك الحقيقة التي تفيد بأن الفساد السياسي ليس بالضرورة حصيلة الانحلال : « الناس في الوطن . . . اعتادوا أن يضيفوا أنه يتوجب على المرء أن لا يهزأ أبداً من الأعشاب الضارة لأنها لم تختر أن تكون ضارة

ومرفوضة » . يذكرنا المؤلف باصرار « برنارد شو » على أن الفقر جريمة — وجريمة من صنع المجتمع . النتيجة الطبيعية لهذا الإدراك هي أن الانحلال الفعلي لا يوجد في أكثر أشكاله الواضحة والمتعذرة التبرير. بين المنبوذين . والمنشقين عن مجتمعهم والتعساء الذين ينجذبون نحو أحياء الفقراء بشكل كبير حيث لا يجدون أمامهم أيّ خيار . بل يوجد بين الطبقة البرجوازية القاسية ، والشعوب المستقيمة أخلاقياً ورجال الإدارة المترمتين الذين يشاركون ، دون تطفل قدر الإمكان . في الحياة التي يشجبونها علناً . فالمصلح البسيط الذي ينظر إلى رواية (المومس) بحثاً عن كُتيب يتضمن الرذائل والفضائل سيصاب بخيبة أمل . لأنه سيجد أن الفضيلة ممتزجة مع الرذيلة بشكل معقد لا يمكن فصمه ، ويتعرض دوماً للتشوش بسبب المواقف التقليدية ، لهذا فالطريقة الوحيدة لتقدم . كما في الحياة الواقعية . هي محاولة إجراء تحليل أكثر تعقيداً وصعوبة للأسباب المنحلّة من النتائج .

تتكشف أمانة « أكيللو أكولي » الجسورة في « الملاحظة » عن رؤيا مبتكرة . فهو يقول ويلاحظ أشياءً لا يلجأ الآخرون إلى اختيارها أو ملاحظتها . في حين تبدو المومس ضحية — فإن الظروف المروّعة في أحياء الفقراء والتجارة بالجنس حيث تعيش تشكل جوهر الرواية ، وفي حين تبدو بوضوح أن التناقضات بين الحياة التي تحياها والحياة في القرية التي انسلخت عنها — فإن هذه التجاوزات متكررة ومخططة بتروٍ كما في المقدمة أو في مقاطع الشعر . ومع ذلك ليس هناك محاولة لرسم صورة رومانسية عن الريف أو عن الطبقة المتوسطة القاسية والمحترمة .

لم يلجأ المؤلف أيضاً إلى تصوير المومس نفسها بشكل عاطفي . بل

صُوِّرت جميع أجزاء المجتمع من خلال عين انتقادية قاسية . ويظهر أن مفاسد المجتمع تقدم السند إلى بعضها البعض . قُدِمت لنا المومس كضحية ، ليس فقط على يدي الرجل الكبير في سيارته السوداء اللامعة ومظهره الخارجي ، ولكنها قُدِمت في المثال الأول عمداً كضحية لمجتمع القرية المتملق الذي ، بتماقه الذليل ، يُسلّم الفتاة الشابة إلى وضع يتعذر عليها كما هو متوقع السيطرة عليه . فيما بعد يبدو كاهن القرية العنيد قاسي الفؤاد في رفضه « لمريم المجدلية » .

يبدو واضحاً بالمقارنة أن القرية تعيش وفق قيَم أكثر إيجابية من المدينة . وتبدو صورة فتاة الريف غير الفاسدة أشبه بالطريق الممهدة الطبيعية بالمقارنة مع طريق عام اسفلتي مخصص لأغراض غير شريفة . في المدينة تكتمل جريمة عدم ملاحظة الأشياء بشبح الخوف القريب الحدوث : « بدأ كل هذا الخوف هنا في المدينة »، حيث قُضيَ على « بيس » ، الشجاع ، بقسوة . ولكن في رواية (المومس) ، كما هو الحال أيضاً في رواية (اليتيم) ، بالرغم من أن الحياة القروية يمكن أن تكون أكثر طبيعية وشبهاً بعناصر الطبيعة ، يبدو أيضاً أنها تشوهت بسبب الشقاء المادي والضغائن التافهة :

(على امتداد الأرض كانت وجوههم الناطقة بالآلام ، وجوههم العارية ، والمتحجرة التي تُرِكت مكشوفة منذ زوال الأعشاب التي رعوها ذات يوم بكل جوارحهم ، تحدق في الوجه بنظرات عطشى جوفاء تحت أشعة شمس الظهيرة) .

ليس هناك دفاع ضد الكارثة الطبيعية ، ولا نهاية للتكالف المزيف : قُتِل الطفل بسبب الأفعى ، ولم تكن الجماعة أبداً بمنأى عن الإيماء الفارغ الذي يقوم به المهتدون إلى دين مستورد .

تصبح « ريبكا » ، صديقة المومس منذ أيام الطفولة في القرية ، شخصية هامة في نهاية الكتاب بعد أن انتهى دورها ظاهرياً في زواج قروي تقليدي . ولكنها كانت في البداية فتاة متهورة وبعيدة عن شخصية الملاك . ويبدو مشهد زيارة « الوزير » والسفر بواسطة الراحلة القروية واقعياً بشكل حزين . لم تستطع الأم أن تبدي أكثر من مقاومة مهزومة لمنع زوجها ومجاس القرية من التضحية بسخرية بابنتها وتعريضها إلى أخطار معروفة : « لقد حاولت أن تعترض ولكن (زوجة الرئيس) منعتها من الكلام » . وإذا كان سائق السيارة الذي أشرف على اختطاف الفتاة « قد وقف هناك يمثل سخرية الأقدار » ويرمز إلى تبعية المدينة للرجل الكبير ، إلاّ أنه في الواقع ليس أكثر من شريك مع عائلتها في الجريمة . تكشف المقاطع المؤسابة في الكتاب بارتياح كبير عن الواقعية القاسية لقسم كبير من تحقيقها الصحفي حول الأمور كما هي في الواقع ؛ بينما يصبح مشهد الرفض النهائي للابنة الساقطة (كجزء من التكاثف التركيبي) أكثر قوة لكونه تتركز من خلال ذكرياتها الأليمة أثناء رحلة العودة القاصرة إلى المدينة فيما بعد .

من ناحية أخرى ، نرى مالكي السيارات ، والزبائن الذين يترددون بوفرة على فتيات الليل يتكشفون باستمرار كأشخاص بخلاء ، قساة القلوب ، وفاسقين بشكل منحلّ . وعاينا أن نلتقي بالخاطب المخيّب الذي تخلص منه « بيسي» ، بسخرية ، وبشكل عرضي تقريباً ؛ والرجل العجوز الذي يعضّ وجه « المومس » ويكاد أن يكسر سنّها . في الحوار بين « الرجل » و « السيدة » في الفصل التاسع في الرواية ، هناك مفاجأة حول تقاليد تافه . بالمقارنة مع رواية (جاغوا نانا) ، لم تجد رواية (المومس) أي وجه من أوجه المجتمع منيعاً ؛ ولم تترك أية حالة رومانسية

واحدة في المسرح الاجتماعي سالمةدون أن تصاب بأذى . حتى « بيسي » ، الرجل الوحيد في الرواية الذي يملك شعوراً صادقاً تجاه بطلة الرواية ، مهما كان محدوداً ، لا يستحق شعور الشفقة لأنه تعرض للصدمة لفقدان الفرصة ؛ فهو متشرد محترف بدّد الفرص التي سنحت له ليتلقى الثقافة وأدار ظهره في وجه مهنة متوفرة أمامه وفي متناول يده .

تبدو "لومس نفسها ضحية ومتهمة في آن واحد . فهي ، مثل « جاغوا ذانا » ، تملك صفات بطولية ، تنعكس في الطريقة التي تستغل فيها أفضل ما في الحياة التي تنغمس فيها ؛ وتوصلنا إلى ملاحظة أنها تكتشف جزءاً من الابتهاج الحسيّ ، وكذلك الإفراط في المشاعر ، في بحر القذارة هذا . ومع ذلك تسبب لمشاعرنا المتعاطفة تجاهها كاياً النفور عندما نراها تسخر من « بيني » بشتى أنواع فنون الغرام للتجاري الذي كانت تجيده ، وهو الشخص الوحيد المخلص لها بطريقته الخاصة . في أفضل الحالات نعتبر أنها وقعت في مصيدة انتحار ، واضطراب عقلي لا تستطيع النجاة منه . هناك لحظات نشعر فيها بالشفقة تجاهها باعتبارها فقط حالة مشوهة وميؤوس منها ، وليست كشخصية مستقلة .

حالما نطلّع على الأشياء المرعبة في هذه البيئة ، يستطيع « أكيللو » أن يستمر بجعل رسالته تترك فينا أثراً عميقاً وذلك فقط بتعزيز اهتمامنا من خلال تنويع طريقة معالجته للموضوع باستمرار ، وباستعمال الحدود القصوى ، التي لا تزال تحتفظ بقيمة الصدمة بعد أن تتعرض مشاعرنا لخطر التحذير ، في دقائق معينة يصبح الكاتب جافاً وساخراً : « تعتبر المنازل في أحياء الفقراء من الأشياء القليلة التي يشترك فيها الناس كثيراً في المدن » . بسبب تحفظ « أورول » ، سيجبرنا على التفاعل مع تصريحه

الجامد حول الشيء غير المقبول : « بقي الأطفال في الخلف على الدوام . تعرض القليل منهم السعال بشكل سيء هذه الأيام » . يتحدث أحد الشخصيات بمرارة عن استسلامه الشخصي للفساد : يعطي الوالد توكيداً بأنه سيضاعف نسبة خداعه إذا لم يرض أولئك الذين يطلبون التناغم والانسجام بسلوكه الحالي : « إذا أردت عدداً أكبر من الأكاذيب فإنك ستحصل عليها بوفرة » . أخذت الومس تندب ، في المونولوج المسرحي الزخرفي والمثير للاشمئزاز حول بقّات الفراش ، بأنها المخلوقات الوحيدة التي تشترك معها بأية علاقة حقيقية : « من يفتقدني . من يحتدم منفعلاً لوجودي سواهن ؟ » وفي المحاورة ، بشكل خاص ، يبدو وكأن « أكيلاو أكولي » يقرر منذ البداية أن يتحدى اشمئزازنا :

(« أنت مصاب بمرض) .

(« أنت أيضاً ، جسمك الكبير مهترىء » .

« أما أنت فحتى البول في مثانتك بدأ بالتعفن . . . »)

وهكذا نتقدم حتى نتوصل إلى الانقلاب التام لقواعد السلوك المتعارف عليها : « تصبح الرائحة النتنة علم الجمال لدينا » . حتى المياه في منطقة أحياء الفقراء لا يمكن أبداً أن تكون نظيفة . وتصبح أبسط ضروريات الحياة ترجمة مروّعة للدنس والفساد . يدل غصين الشجرة المندفع أسفل القناة في وسط هذه القذارة المنتشرة على صورة الجسم البشري المعذب . نتتبع في الرواية وصفاً تفصيلياً دقيقاً للنفاية النتنة . ويعتبر الفساد والانحلال شرطين حتميين للوجود . يحتشد النص بتجاورات وتناقضات ظاهرية متضاربة بعضها مع بعض : مثلاً التناقض الصارخ بين نقاوة الماء من مصدره وحضارة النفاية هذه ؛ وكذلك أضواء النيون المنعكسة في برك من ماء النفاية المتجمع ؛ ويدعى الجزء من الكتاب الذي يصف العالم الذي تسود فيه السيارات « بالمقبرة » .

يعتبر مثال الضياع والدمار – أي الإجهاض – السلوك المميز لهذا المجتمع الغارق في الفقر ويظهر كصورة مطلقة تمثل مذهب العَدَمِيّة الذي يقول إن المبادىء والأخلاق لا أساس لها من الصحة :

(بامكانهم جميعاً أن يروني وأنا أرمي المتاع في الحفرة إذا أرادوا ذلك . لماذا أبقي على طفل أحدهم في أحشائي وأتحمل مشقته تسعة أشهر في حين يكون صاحب الوديعة حراً طليقاً يتمتع بما حوله !)

لا يتوقف الانقلاب المتنافر لجميع المبادىء عند حَد معين ، حتى تصبح عملية الإجهاض بحد ذاتها قوة شاذة . وتسلية : الشاذ يصبح طبيعياً :

(برغم كل شيء من يهتم بالإجهاض هذه الأيام ؟ يغسل الناس أيديهم منه . أسمع فتيات المدارس يتنافسن من ستكون الأولى وأيضاً من ستقوم بأكبر عدد من عمليات الإجهاض) .

إن القرّاء الذين يلفت انتباههم عنوان الكتاب المثير سيجدون فيه فرصة ضئيلة للحصول على الدغدغة الجنسية . ويواجهنا خطر الإصابة بالاشمئزاز من الجنس بدلاً من الافتتان به . يقيم الفصل الخامس من الرواية ، الذي يتضمن سلسلة من النوادر عن حياة الراهبات ، دورة من انعدام العلاقات ، ولولب من العاطفة السلبية ، ونوبة من الكراهية والعنف :

(تمتص الممرضات الناس كما تمتص القرّادة دم الأنعام . عندما تكنّ ممتلئات وتكون جدران البشرة في معدتهن ممتدة بشدة مثل البشرة فوق سطح الطبول بعد تسخينها لفترة طويلة تحت أشعة الشمس ، فإنهن ينسحبن ساعة يشأن إذا أردن ذلك) .

لا تثير « القبلة » في بداية الفصل السابع أية مشاعر سوى رعب عميق عند القارىء ، حتى يصبح هناك قتلٌ لجميع الأحاسيس :

(لن أتكلم أبداً عن أي إحساس بوخز الضمير بجرح مشاعرك لأنك لم تعد قادراً على تمييز ما هو مُهين بأي حال من الأحوال) .

نصل إلى ذروة العاطفة المخدّرة في مشهد الرجلين اللذين يتقاتلان على فتاة تبلغ الثانية عشرة من العمر :

(ويُحتمل أن تحصل الفتاة المسكينة على اثنين من الشلنات . « أيها الرجل والمرأة ، اذهبا واعملا على تكاثر نسلكما ! » اللعنة . دعها تأخذ دروسها الأولى) .

تبدو الجرذان التي تزعج البيئة بمجملها تأخذ مكان الأطفال . ونرى « أكيللو » قاسياً في نقل رسالته التبشيرية . فهو لا يوفر لنا شيئاً :

(لن تستطيع التعرف على الفتاة الخجول ، والمتحفظة ، ذات الوجه الريفي الناعم ، والشعر الطبيعي الأصلي والخشن . وطرفها السفلي البدين والفضفاض وصدرها القوي البارز ، لو رأيتها منذ أسبوع فقط . اتبعها بعد شهر واحد في هذا المكان وإذا كنت من النوع البليد فإنها ستستغلك ، إذا لم تكن حريصاً) .

ربما تؤدي هذه الشواهد المحتشدة بعضها مع بعض بالشخص الذي لم يقرأ بعد رواية (المومس) إلى التساؤل حول كون الكتاب نفسه مثيراً للاشمئزاز ، ومنغمساً بشكل منحرف بالانحلال من أجل الانحلال . مع أنه يحق القول إن هناك أثرا عميقاً للتشاؤمية في هذا الأثر الفني : « في النهاية تعرضنا جميعاً للضياع » ؛ إلاّ أن الكاتب يجاهد ليقف بعيداً عن التورط المباشر في اليأس . تبدو الشخصية الرئيسية متحررة من الوهم

بشكل نهائي أكثر من المؤلف : « حتى الأعشاب فوق المروج تم حصادها واجتثت من جذورها . كل شيء زائل ولا يمكن إنقاذه » . في مقدمة الرواية . يؤكد « أكيللو » بأن « الهم المحزن » يمكن أن يكون « نداء » متحمساً الحياة » . وراء بيان الحقائق . يكمن مستوى للتساؤل المتواصل : « هل يتحتم على الأساتذة أن يحاربوا أيضاً بنفس الطريقة التي يقول إنهم حاربوا فيها القوم البيض ؟ هل يتوجب على الناس في الخارج أن يحاربوا دوماً أولئك الذين يعيشون في الداخل ؟ » بينما لا يوجد هناك بالتأكيد تفاؤل بسيط في أية نقطة ، فالمعنى المتضمن هو أنه بالإمكان فعل أي شيء فيما يتعلق بهذه الشروط التي تحط من قدر الكائنات البشرية . لدى إعادة دراسة رواية (المومس) أجد نفسي أستعيد باستمرار المقطع الذي يؤكد فيه « جورج أورول » ما يلي :

(بدا لي عندها — يبدو لي أحياناً الآن . بالنسبة لهذا الموضوع — بأن الجور الاقتصادي سيتوقف في اللحظة التي نريد له فيها أن يتوقف ، وليس قبل ذلك ، وإذا أردنا له أن يتوقف بصدق فان الطريقة المتبناة نادراً ما تعني شيئاً) .

هناك شخصية معينة تبدو في سياق أحداث رواية (المومس) أنها تقدم نوعاً من النموذج للعلاقة القائمة بين المؤلف ومجتمعه ، وبشكل أكثر دقة ، قرائه ، على الرغم من أنني أشك في حدوث هذا التوازن « لأكيللو أكولي » بالذات : أشير هنا إلى دور المرأة العجوز التي لن تسكت احتجاجها عندما وصل الرجل الكبير إلى القرية . بل تصر على خرق الشكليات السخيفة التي تعرضت للاستبدال بتساؤلات ومطلبات تتعلق بحقائق المأزق الذي وقع فيه الناس .

. (حاول الناس إغراق صوتها ولكنها أصرّت . « يا أطفال . نحن هنا . . . عيوننا تموت . ... هل أحضرتم معكم أي دواء . . . أو بعض الملاءات لدرء هذا البرد القاتل) .

كذلك يصرّ « أكيللو أكولي » : فهو بطريقة مماثلة لن يسمح لصوته بأن يغرق . ولكنها أصوات الوعي وليست أصوات اليأس . تتوجه كلمات المرأة العجوز والمؤلف نحو كل فرد من جمهورهما الخاص على حدة . فهذا ليس هجوماً مباشراً وعاماً على سياسات معينة ولا استغاثة للإجراءات الإدارية وحدها . بل يُسأل أولئك الذين يملكون الموارد المالية عن الإجراءات المعينة التي يتخذونها في وضع معين ، وفي الوقت نفسه يذكرنا الكاتب أنه لا يمكن اتخاذ إجراءات عامة ما لم نتوقف عن الكذب على أنفسنا حول الواقع المؤلم المحيط بنا . ينطبق هذا الكلام على الإداريين المعتدين بأنفسهم وكذلك على الضحايا الفاسقين على حدّ سواء : المومس هي « امرأة تبحث عن الحقيقة ! عن الشيء الذي تجهله ! إنها تراه في المرآة كل يوم » . يمكنك أن ترث الأرض فقط إذا كنت قادراً على النظر إليها ومعرفتها قبل كل شيء .

في كتاب « أكيللو » ، نجد أن الشخصيات ، بالمعنى القصصي المألوف ناكامة ، تكتمل ببعض الصور الأبدية التي تلخص هذا المجتمع والحياة فيه . تعكس هذه الصور الوضع البشري بشكل فعّال لأن « أكيللو » يملك قوة نادرة تمكنه من أن ينفخ في هذه الصور حياة تعود إليها والتي نشارك فيها نحن أيضاً ، سواء كانت صورة بقّات الفراش ، أو الطريق المسفلتة والممهدة ، أو سيارات مهجورة في المكان المخصص للخردة . عندما تبدد آلام ركام الخردة هذا الحطام ، « فإنها تبدو مدمّرة وتبدو القطع المهجورة مكسورة ، وحيدة وغير مرغوبة أومفيدة » . نجد أنفسنا

حاضرين في قرية أحياء الفقراء ، ذات الوجود المادي الفوري والملموس ؛ ونشعر برائحة اللحم البشري ، والبول ، والتعفن في أنفنا وتخترق مسامات بشرتنا . « مفتاح سيارتك الذي تلوحه في وجهي لأحرر جسدي الذي يفتح الباب الصغير لسجني في أحياء الفقراء » . كما ازدادت معرفتنا مع الكتاب . نجده لا يتركنا نتمنى أن نقلد طريقة الأساقفة في الكلام ، أو نعطي درساً أخلاقياً معتقدين أننا أقوم أخلاقاً من الآخرين . ولكن نجد أنفسنا نتمنى أن نطهّر - ليس فقط أن نغسل ونرّش مبيد الحشرات الد . د . ت . . بل أن نهاجم ونستأصل الدنس الذي يختبأ في بناء المجتمع نفسه . إذاً يهدف الكتاب إلى إثارتنا نحو الغضب النشط والفعّال .

ومن خلال هذه الصور المفروضة بقوة ، يسقط أيضاً ظلّ المدينة في مشهد القرية . ويوضح لنا الكاتب وحشية عملية الإجهاض بقوة مروعة من خلال صورة الدجاجة وهي تهاجم بيضتها بعنف : « . . . تصدّع جدار قشرة البيضة بضجة عالية . ظهر السائل الخام البريء الموجود في الداخل » بينما تجلس المرأة العجوز تتصنع عدم الملاحظة :

(كل شيء ، والوجود المحيط بنا . شهد ذلك القتل وراقب فقط ما حدث ؛ رافضاً التدخل لمنع ذلك الابتزاز والانتهاك . اللامبالاة عملٌ وحشي وفظّ جداً) .

يغلّف عودة المومس الخائفة إلى وطنها الأم شعور بالحتمية المأساوية حيث نرى الشجيرات على طريقها نتوقع الاستقبال الذي ستلاقيه في موطنها :

« حتى على الطريق الذي يؤدي إلى منزل والدي كانت الأغصان متحفظة بشكل بغيض . وصامتة تماماً . متعالية وبعيدة » .

هناك : كما سأقترح فيما يلي . بعض العراقيل في النص تُظهر دائماً وبوضوح ردّ الفعل المباشر الذي ينشد إثارته . ولكن لا أعتقد أن هذه العوائق موروثة في رؤية الكاتب ، الرؤية المفروضة بقوة . أو حتى في قذارة مادته ، التي تُقدّم بطريقة متعمدة لإثارة النقمة الإيجابية بدلاً من الحسيّة المجردة أو الاشمئزاز .

لا تعتبر المقارنات بين الوجود البشري والوجود الفاقد الحيوية مجرد ألعاب ذكية بالكلمات . بل تهدف إعادة تنشيط إدراكنا لواقع نفضّل أن نتجاهله : تقوم عادة حقائق الانحلال في أحياء الفقراء « بمناشدة الآذان الشفافة والبلاستيكية » . تبدو المقارنة بين الفتاة القروية الطبيعية وغير المدللة مع مومس المدينة الفاسدة ، واللامبالية مقارنة مألوفة جداً حتى أنها تثير تجاوباً ضئيلاً عندما تُعلَنُ على نحو فاضح . من ناحية أخرى ، تتطور الاستعارة المطولة للطريق الممهدة والطريق المسفلتة ، في نوع من الحكاية الرمزية ذات المغزى الأخلاقي والتي يجب علينا – وباستعداد تام – أن نفسرها لأنفسنا . ينشد الكاتب إعادة تنشيط الاستجابات المملّة . وتتشابك التفاصيل الواقعية لوجود أحياء الفقراء داخل وعينا بطريقة تتجاوز الخوف الموضوعي والاستنكار . فأنت لا تعرف شيئاً عن بقّات الفراش حتى تقتنع بأن تسلّم بهن جدلاً وبضجر شديد .

لا تعتبر رواية (المومس) ناجحة إجمالاً ، ولكن طرق إقناعها صارمة وخيالية ، وإذا وصلت إلينا بأي حال ، فإنها أشبه بأن تؤدي إلى أثر دائم سواء كان لدينا أي قيود نقدية حول الطريقة التي تمّ فيها التعبير عنها أم لا . كلما تُذكر أمامنا بقّات الفراش ثانية ، فإننا سنتذكر الأبعاد الهجائية لوصف « أكيللو » لهذه الحشرات الطفيلية :

(يتزعجن لخسارة حياتهن السريعة العطب وذلك لإرضاء وتبديد النار العاطفية فيهن . ويثور فيهن شعور بالجوع يزعجهن كل يوم ويدفعهن إلى تهور تام . أتساءل أحياناً ما معنى هذا الإزعاج . ولماذا يُحقن في مثل هذه الأشياء الصغيرة جداً — لماذا يجعلهن تابعات بهذا الشكل ، وقلقات لكي ينتزعن كل هذا الإزعاج من داخلهن . إن وضع قوة شديدة في هذا الشيء الصغير وضده يبدو أمراً غير منطقي .

إن خجلهن وخوفهن من الضوء يثيرني . كلما أدخل الغرفة وأضيء المصباح يتدافعن بسرعة ، كأن بإمكانهن العدو . إذا كن يردنني لماذا لا يتوقفن بثبات ويواجهنني ؟ لماذا يخجلن ؟ إنه لأمر سخيف جداً أن ترى بقات صغيرات خجلات . أشن هذه الأيام حرباً وأتلوى بجرأة . لم لا ؟ إني أحسد العاهرات . لأنهن واضحات وصريحات . وأطلق نفسي عليهن هذه الأيام . لا أستطيع البقاء مختبئة » . لماذا لا أستخرج كل شيء وأكشف هذا الشيء اللعين المدعو بالسرية) .

تبدو المستويات المتعددة للمعنى بدهية . هناك لحظات نقوم فيها فعلاً بمبالغة خفيفة فقط إذ نقارن الطريقة الفنية الأساسية مع الطريقة التي استعملها « سويفت » في كتابه (ليليبوت (١)) وكتب أخرى أيضاً : تمثل بقات الفراش صورة مصغرة عن زبائن المومس. ونجد أنفسنا أيضاً نحلم بالكوابيس الخيالية عن هذه البيئة — على سبيل المثال المشهد البشع للنفاية تغمر السيارات في الشارع عند نهاية الفصل الثالث .

في وسط الأقذار والأشياء الخام نتعرف أكثر فأكثر على التساؤل والمرح . يحيا جمال الجسم البشري والإثارة الإيجابية للرجولة في أكثر الأجواء المحيطة والمشوهة ، التي لم تدنسها البيئة في جوهرها :

---

١ — جزيرة خيالية يقطنها أقزام وضعها سويفت في كتابه « رحلات جيليفر » .

(أن تكون كائناً بشرياً في هذه الأوقات شيء جميل بشكل محتمل وتشعر بأنك موجود وتمالك الحق بأن تكون هنا وتتنفس بحرية) .

يبدو أسلوب الطاقة والعنف المتناقض إبداعياً بشكل احتمالي وهداماً في آن واحد ؛ ولا يتواجد بشكل متنوع فقط في الكائنات البشرية ، بل في محركات السيارات أيضاً) .

يبدو بوضوح أن أسلوب هذا الكتاب يختلف عن صيغة الرواية التقليدية . فليس هناك حبكة بالمعنى المألوف للكلمة . بل تتألف من سلسلة من التأملات تعود إلى المومس نفسها ؛ ويتم بناء إطار حياتها من نُتَف مجتمعة من هنا وهناك .وتعتبر المعالجة الإجمالية لموضوع الرواية معالجة انطباعية — مع أسلوب صارم ، وتخيلي يناسب الشعر بشكل أكبر .يمكن اعتبار أجزاء الكتاب قصائد سيمفونية ، إذا جاز لنا استعارة عبارة موسيقية . ولكن من الخطأ تجاوز هذا الكلام واقتراح بأن الأسلوب شعري بشكل خاص (غالباً ما يُطرح هذا التعليق بغموض حول النثر النابض بالحياة) . هناك تطابق إلزامي مع الأجسام المادية ، وتفهم خاص للعلاقات القائمة بين الأشياء والإنسان . مثلما تأخذ المواد الجامدة شكل الحياة الخاص بها ، لهذا تتجرد الكائنات الحية من شخصيتها وتمازج في عنصر يشكل مركباً متوسطاً مألوفاً . « فالحرفي » ليس فرداً بل شخصاً . تمتلك الأجسام قوة دافعة وقوة تدميرية مخيفة ، تلك الصفات التي تكون في مضمونها أكثر قوة في حال نموها في الكائنات البشرية . . . .

يجد الكثير من القراء صعوبة كبيرة في تقبل الكتاب كتصوير مقنع لأفكار مومس ومواقفها . فهم يعتقدون بأنها تعبر عن نفسها بطريقة تدل على مناقشة فكرية رفيعة . ولكن ، كما أشرت في مناقشة شخصية

« تتانيا » في رواية (موت تحت الشمس) ، عندما يطمح كاتب بالتوغل في تيار الوعي عند شخصية ما ، فإننا لا نتوقع بالضرورة أن نجد الأفكار والمشاعر التي تمارسها الشخصية بشكل خاص يتم التعبير عنها في الأساليب والتعابير التي يستعملونها فعلياً في الحديث المباشر . ليست القضية هل بإمكاننا أن نتخيل هذا القول الفردي أو كتابة هذه الكلمات ، بل إذا كانت هذه الكلمات تعبر بقناعة عما يمكن أن نقبل به كطريقة لوجودهم ، وتفكيرهم وتفاعلهم مع بيئتهم . وفق هذا المبدأ ، نجح « أكيالمو » ، بطريقة قابلة للمناقشة ، في مجال واسع ، لأن المومس يمكن أن تكون على اطلاع كامل بالمعايير المزدوجة الزائفة ، التي يتبناها غالباً نقاد مهنتها ، ويمكن كذلك أن تستاء منها بشدة . يمكن أن يكون « أكيللو » ، متعمداً أم لا ، قد وهبها أكثر من ذكاء كاف ليجعلها شخصياً جديرة باللوم ومسؤولة ، وكذلك المجتمع . بالنسبة « لأكيالمو أكولى » فهو غير مهمّ بوصف « قضية » لفتاة الليل هذه بالذات . لأنه لا يتوقع لها أن تنال إعجابنا أو شعورنا بالرثاء المتعاطف ؛ وهو شخصياً ناقد خطير لدورها في الحطّ من قدر المجتمع ، كما هو موقفه واقعياً تجاه أي شخص آخر يحذو حذوها . ليست غايته أن تستمر كضحية بريئة ، بل بأن يشارك « الجميع » بالذنب تجاه مجتمع يتستر على المتاجرة بالشرف ؛ ليست المومس هي المذنبة الوحيدة . حيث أن الإدراكية الحسية الخيالية لورطتها الخاصة جعلتها تستحق اللوم أكثر من بنات الهوى الحمقاوات لهذا يمكن اعتبار هذه الظاهرة جانباً من « همّ الكاتب المحزن » .

إلى جانب المومس نفسها ، تنبثق شخصيتان أخريان فقط من الخلفية الاجتماعية ، هما « بيسي » و « ريبكا » . في حالة « ريبكا » تتوهج ذات

الروح المتوحشة ، والمتهورة كما في السيارات ، والطريق المسفلتة ، والمومس .

نشعر بأن تردد عملية البغاء يتردد في جوانب متعددة من الحياة . فالمجتمع بحد ذاته يتاجر بشرفه . في المناقشة الاذاعية شجعنا الكاتب فعلاً على أن نذهب أكثر من ذلك ونربط بين حياة المومس التي أطلق اسمها على الكتاب وبين التاريخ القريب للقارة الإفريقية — حيث تؤدي وجهة النظر هذه إلى إلقاء ضوء خاص على الجزء الشعري الأخير في الفصل العاشر من الرواية . إذا حاولنا أن نتتبع هذه الطريقة في التفكير ، يمكن أن تجعلنا مدركين تماماً لطبيعة المجتمع والتجربة الفردية . نعيش مع المومس حياتها منذ البداية ، وهذا لا يُعدّ إنجازاً تافهاً من قبل الكاتب .

من الصعب تخمين طبقة الجمهور الذي من الممكن أن يتجاوب مع هذا النوع من التأليف ، ولكنني أشك بأنها أوسع مما يفترض المعاقون المحافظون . تعتبر رواية (المومس) بجوهرها عملاً أدبياً عاطفياً ، وتملك في الوقت نفسه جاذبية حسّية خارجية من شأنها أن تجذب جمهوراً متنوعاً جداً ، فالقرّاء الذين يتأثرون بنبض الكتابة والأفكار لن ينسبوا ردود أفعالهم هذه لأي معيار شكلي . إذا كان الكتاب يلفت انتباههم ، فهو كذلك ، وهذا كل ما يمكن أن يقال عنه . إذا تابعنا قراءة الكتاب حتى النهاية ، فإنه سيفرض تأثيره علينا دون حاجتنا لصياغة أي تجاوب محدد . على الأقل ، وبالنسبة لمعظمنا يُحتمل أن يزيد الكتاب إدراكنا للمومسات على أنهن بشر ، واطلاعنا على أحياء الفقراء كأماكن يعيش فيها الناس .

أثناء مقابلتنا الإذاعية ناقشت مع « أكيالو أكولي » هواجسي حول التفاوت الموجود في أسلوب الكتاب ، والذي أعتقد أنه يجعل من الكتاب مادة صعبة للقراءة أكثر مما يحتاجه في الواقع ، وذلك في طرق لا تتعلق

بأية صعوبات نجدها في دراسة الكتاب أو في مضمونه . أتيح للجمل بأن تفي بالغرض المطلوب منها مع أنها كانت معقدة بشكل تافه ، وغير مصقولة وصعبة المتابعة ، أورد بعضاً منها على سبيل المثال :

(في البداية تتطلب عملية التجميل غسل الوجه ، بعدئذ استخدام ذلك السائل ، ثم وضع المسحوق الآخر في الأعلى وبعده الطلاء .

عندما يتكلمون بسرعة وبصوت مرتفع ، تبدو الإثارة مهيمنة على مخارج أصواتهم .

كان هذا عندما أرادوا إعادة إطالة الموسيقا التي وجدوا عبر جدرانها نشوات أجسامهم .

. . . نتن الرائحة من تأثير الكحول مثل أنثى تمساح حامل) .

قدم « أكيالو » ثلاثة إجابات لشكوكي . إذْ صرح بما يلي :

(كنت أحاول كتابة رواية كما تخيلت ، مفترضاً أحد أولئك المعلقين المسنين في الريف ، أو أولئك الشيوخ الصلعان ذوو الشعر الأبيض وهو يكتب رواية ، ما هو نوع الرواية التي كان سيكتبها ؟ تلخص اهتمامي بالتحديد في محاولة اختراع شكل للأسلوب يكون — كما تعرف — إفريقياً بحتاً) .

يبدو لي أنّ هذا الهدف الواعي قد أثرّ جوهرياً على الشكل والأسلوب بشكل إيجابي . لأن أي رجل مسنّ ينتمي إلى قرية متماسكة على نحو مميز يملك بالفعل قوة خيالية لاستعمال الكلمات بلغته الخاصة .

في الواقع لست متأكداً على الإطلاق بأن الامتدادات الأضعف لأساليب التعبير (مثل الجمل التي استشهدت بها لتوّي) تقدّر شخصاً مسنّاً كهذا حقّ قدره . إذْ لا تتعلق هذه التمتمات والتلعثمات بالمبدأ الذي

كان « أكيللو » يتعقبه بشكل استنتاجي . اقترح « أكيللو » شخصياً بأنه من الطبيعي بالنسبة له « أن يفكر في شكل صور » تكون « مستقلة عن اللغة والجمهور » ، ولكن هذا لا يحرر أي كاتب من الحاجة للتعبير بوضوح عن هذه الصور عندما يحين الوقت لترجمتها إلى اللغة التي يختارها كوسيلة للتعبير كما أسلفت من قبل ، تشكل هذه الجمل ، وهي كثيرة في الرواية ، عائقاً ، من شأنه أن يؤثر بشكل خاص بالقارىء الأقل التزاماً ، والذي يحتاج الكاتب أن يجذبه ويتمسك به أكثر من غيره .

اقترح المؤلف أيضاً أن طريقة التعبير هذه يُطلَبُ منها أن تعكس تماسك الشخصيات المتفاوت في الحياة الواقعية :

(يبدو لي أن هناك دقائق يصبح الناس فيها حمقاً ، ويفكرون كبديل مؤقت ؛ وهناك دقائق أخرى يكون فيها الناس صافين فكرياً . . . إذا كان السكير مضطرباً ، فأعتقد أنه ينبغي أن يبدو مضطرباً فعلاً) .

اتخذ « أوستين بوكينيا » وجهة نظر مختلفة ، تجاوباً مع هذه التعليقات في المقابلة الإذاعية ذاتها :

(أعتقد أنه حتى إذا كنت تصف الأفكار التي تجوب في ذهن رجل ثمل ، فإنك ، كفنان ، مجبرٌ على التعبير عن هذا التشوش الذهني بوضوح ، وذلك حتى ينتقل إلى القارىء بشكل جليّ) .

يتعلق حتماً السؤال المطروح بتبادل الآراء . ليس من السهل ملاحظة أن هناك مجالاً مفيداً للنثر وُضِع عمداً ، وبصدق لإعادة بناء دقائق عدم التبادل لهذا الغرض فقط .

ثالثاً ، قال « أكيللو » : « أعتقد أن كل كاتب له ملء الحرية لأن يكون عاجزاً في بعض الأجزاء ، لأن الكاتب ، برغم كل شيء ،

شخص يتحدث بواسطة الحبر بدلاً من الكلام فقط : فهو يكتب على الورق ما يريد قوله » . لا يُثير موضوع الحرية في الواقع أي نزاع : فالكاتب له ملء الحرية لأن يكتب بشكل سيء وكذلك يحق للقارىء أن يترك الكتاب عندما يشعر بالملل . بل يتعلق الموضوع بلفت انتباه القارىء والحفاظ على تبادل الأفكار . فالكاتب الذي يهتم بنقلنا فوق مقاطع مملة وغير مصقولة يعيش مخاطرةً يتعرض لها كل كاتب ؛ ولكن يمكن أن يبقى أكثر متعة وقادراً على جذب المزيد من القرّاء إذا لم يكن في كتاباته مقاطع رديئة النوع . يمكن أن يؤكد « أكيللو أكولي » أن كثيراً من القرّاء يتابعون معه للطريق حتى النهاية ، ويدركون أكبر قدر مما يودّ قوله ، وذلك إذا وفرّت أساليبه أقل قدر ممكن من سباق الحواجز . لا يشير هذا الكلام إلى تجارب خيالية في الأسلوب والتي يكون أي قارىء يستحق الاعتبار مستعداً للتجاوب معها ، حتى إذا كان هذا يعني شيئاً من الجهد العقلي . إلاّ أن العمل الأدبي الذي يتضمن احتجاجاً هو عمل يحمل رسالة تنشد تطويع أكبر قدر ممكن من القرّاء الذين يكونون من حيث المبدأ على استعداد للإصغاء ، تصبح هذه المهمة أكثر صعوبة بسبب الغموض الخارج عن نطاق الموضوع .

تبدو تجربة المزج بين الشعر والنثر في هذا العمل الأدبي تجربة جريئة ، ولا يوجد سببٌ معقولٌ لعدم فعاليتها ، وخاصة في كتاب يصوغ شكلاً جديداً يتركب من عناصر تكون مألوفة إذا أُخِذت بشكل منفصل . ومع ذلك ، أعرف القليل من الذين قرؤوا رواية (المومس) وأُعجبوا بها يشعرون بأن المقاطع الشعرية تضيف الكثير إلى العمل برمته . من ناحية أخرى ، تبدو معظم المقاطع الشعرية صعبة جداً ، ولا تستحق المحاولات

التي بُذلت لتوضيحها أية مكافأة . على الرغم من أنّ نجاح رواية (اليتيم) يشجع المرء على المحاولة . وتبدو المقاطع الأقل صعوبة في الفصل الثامن أكثر المقاطع فعالية من بين الفقرات الشعرية الأقل انتشاراً .

من ناحية ثانية ، وبالرغم من هذه الانتقادات، تبقى رواية (المومس) إغراءاً قوياً لزيادة معرفتنا بجوانب المجتمع التي تحتاج إلى إسعاف . إذْ يتضمن هذا الأثر الفني بشكل واضح قيماً ومعاييرَ إيجابية ؛ بالإضافة إلى أنه يعبر عن الحنين إلى استعادة الحياة السايمة وذلك في صفحاته الأخيرة ، وفي مجالات أخرى من الكتاب . بالمقارنة مع ذلك يجعلنا الكاتب على اطلاع تام بأن الحياة الفاسدة التي نراها في الرواية ما هي إلاّ معركة أبدية ضد القوى التي يجب أن تكون في جانبنا ولكنها في الواقع ليست كذلك : « اخترت الموت بينما ما أزال أركض وأقاوم وأحارب ضد هذه القوى جميعها كما يجب على الإنسان أن يفعل » . تملك الأشياء والناس على حدّ سواء حاجة غير محددة ولكنها عنيفة للتفاعل . « هناك حنين داخلي للثأر ؛ لإيجاد فرصة يؤكد فيها المرء ذاته » . إذا لم يتَّح لهذه القوة مخرجاً بنّاءً ، فهناك خطرٌ كبير بأن تصبح هذه الطاقة جزءاً من اللولب السلبي المنحدر . من الضروري إيجاد موقف من نوع جديد ، إذْ تقنعنا رواية (المومس) بالحاجة لإيجاد هذا الموقف وتعطينا صورة أوضح عن الأشياء التي يجب أن يتضمنها هذا الموقف أكثر مما تفعل أي أهداف جيدة وغامضة تنبع من أنفسنا . يتضمن مقطع الشعر في الجزء الأخير من الكتاب سطراً يمكن بالفعل أن يعتبر شعاراً للعمل الفني برمته وهو :

« من حدّ الحياة يتوهج الاحتجاج » .

الفصل الحادي عشر

« مواجهة الحقائق »

دراسة حول كتاب (مواجهة جبل كينيا) بقلم « جومو كينياتا »

استطاعت الدراسة ذات العنوان (مواجهة جبل كينيا) بقلم «جومو كينياتا » ، على الرغم من مبيع (٥١٧) نسخة فقط عند صدورها أول مرة عام ١٩٣٨ ، أن تحقق مكانة معينة في ذلك الوقت ، واستطاعت على مدى الأربعين سنة التالية أن تحصل على مكانة لها في طليعة الوّعي في إفريقيا الشرقية . والمثقفون في إفريقيا الشرقية يعرفون هذا العمل الأدبي ويحترمونه وعلى استعداد دائم لمناقشته ؛ يصفه « نجوجي » على أنه « عمل قوي » ؛ وقد بقيّ متوفراً في ورقيّ الغلاف ويُدَّرس في المدارس . من النادر أن نجد عملاً أدبياً آخر من إفريقيا الشرقية له تأثير مشابه داخل المنطقة وخارجها في هذه الفترة الزمنية الهامة .

قُدِّمت (مواجهة جبل كينيا) كما لو أنها بشكل جوهري عمل ثقافي تحليلي ، منظمة ضمن الإطار المنطقي والمخطط الجدلي لأطروحة جامعية . وقد نتجت في الواقع من الحلقة الدراسية المقدّمة عندما كان مؤلف الرواية يعمل في بيئة جامعية في « مدرسة لندن للاقتصاديات » .

ومع ذلك أتت دقة وصف الأعراف الاجتماعية صحيحة تماماً ، ولم يتابع « كينياتا » كل نقطة بدقة بالرجوع إلى تفاصيل ومراجع ثقافية من المحتمل أن تحول القارىء عن أهداف أخرى غير محددة . حافظ المؤلف بتأنٍ على اهتمامنا باستعماله تنوعاً كبيراً في الطريقة والأساوب إلى درجة نادراً ما نراها في الأعمال الثقافية الأكثر دقة ؛ ونشعر في كل مكان من الكتاب بالطريقة الشخصية التي استعملها الكاتب لفهم الموضوع ، حتى تصل إلينا في أسلوب جيد ، ومباشر ، ومقروء بشكل واسع . يثبت « مالينوسكي » المكانة الثقافية للكتاب ، الذي يعتبر أكثر من مقالة بحث علمية في « علم الأنثروبوجيا الوصفية » التي صدرت من خلال ساساة من الظروف الخاصة ؛ ولا يُعتقد بأن « كينياتا » قد فكر فيها بهذا الشكل على الإطلاق . يقول « جيرمي موراي براون » ، كاتب سيرته غير الرسمي : « إذا نظرنا إلى الأجزاء الواقعية والوصفية لكتابه ، نجدها مساهمة في العام الذي اختاره ، ولكن يعتبر (مواجهة جبل كينيا) وثيقة تبشيرية تدل على براعة كاتبها » .

نرى في بحث « كينياتا » هدفاً داخلياً لتأكيد الحقوق الإنسانية لمجتمع « الجيكويو » ، ومن خلاله جميع المجتمعات الإفريقية ، بالرغم من بعض جوانب السياسة الاستعمارية ومعتقداتها السائدة ، وبشكل خاص التبني المغرور لدور الوكلاء المسؤولين عن تمدن العالم ، الذي صنّف بعثة المستعمرين الدينية كناشرين ومؤيدين للديانة المسيحية . ينتهي الأمر ، بالطبع ، إلى أنّ بياناً منظماً للحقائق في النظام الاجتماعي داخل مجتمع « الجيكويو » بشكله النظري ، والمثالي ، والذي يشكل الجزء الرئيسي من الكتاب ، قدّم قاعدة أفضل للمناقشات التي ترثي الأساليب التقليدية

وتضعف مكانتها وتستأصلها من جذورها بطريقة أكثر فعالية من أية نزعة عاطفية غامضة وغاضبة . وهكذا في كل مكان من هذا الكتاب الذي يتصف بالبحث العلمي الذي « لا مصلحة له » نجد تعقباً واضحاً للأهداف التقليدية جامعياً التي تنشد توفير معرفة جديدة ، وإعادة تصنيف المعلومات المتوفرة بشكل أكثر أهمية؛ ولكن وراء هذه الأهداف يكمن الأمل والقصد بأن يكون لهذا التفاهم المتزايد تأثيرٌ مباشرٌ وفوري على المواقف ، وبالتالي على السياسات السائدة في الأجواء الإدارية والسياسية . بالإضافة إلى ذلك ، كان من المرتقب أيضاً ، وبشكل حتمي ، أن يدرك أفراد مجتمع « الجيكويو » أنفسهم بأنه يمكن تقديم طريقتهم في الحياة إلى أسيادهم المطلقين والمحددين ذاتياً وذلك بترابط منطقي ووقار ، وبأن كل رجل سياسة إفريقي مثقف ، بسبب التزايد الحتمي للثقة الذاتية والرغبة في الاحتجاج العقلاني ، سيقوم بتعزيز قبضته في المحاولات الجارية للتأثير على النظريات السائدة للحكم الاستعماري .

بما أن الكتاب أصبح بعيداً جزئياً بالنسبة لنا من حيث الزمن ، لذا يمكننا تقييمه وفق درجة موضوعية ذات مغزى ، مع ملاحظة الطرق التي استعملها « كينياتا » في وقت احتاج فيه المفكر الإفريقي إلى مساعدة كل نوع من أنواع البراعة ليحصل على أية فرصة للإدلاء بوجهة نظره . من ناحية أخرى ، نجد أن المضمون والرسالة قريبان بشكل كاف من الاهتمامات الحالية لإثارة مشاعرنا الخاصة ، وتزويدنا بالغذاء اللازم للتفكر حول كيفية تأثير الأشخاص بعضهم على بعض من خلال الكلمات عندما لا يتوفر لديهم أسلحة أخرى بل ثِقَل كبير من التحامل يجب التغلب عليه .

تم صياغة المناقشة التي تشكل العمود الفقري (لمواجهة جبل كينيا) بشكل قوي وذي مغزى . خضع المجتمع إلى التحليل ووُصِفَت عناصره المنفصلة بطريقة واضحة ومنظّمة ، وتدعونا هذه المعالجة في النهاية إلى وضع هذه الأجزاء سويّة للمرة الثانية ضمن تركيب جديد . نرى أن مجتمع « الجيكويو » يشكل نظاماً مترابطاً وموحداً يجب دراسته كلياً ، وإدراكه ، وتحديد أهميته ككل . ربما يبدو وبشكل أكثر أهمية . لأولئك الذين يتوقون لتفسير معرفتهم الجزئية بالحقائق كصورة متكاملة . أن إهمال جزء واحد من النظام هو بالمعنى الحقيقي إهمال الكل .

يذكرنا هذا التصميم على تقديم الروح الاجتماعية لمجتمع « الجيكويو » في تماميته بدافع « أشيبي » المشابه في روايته (الأشياء تتداعى) . يقدم كتاب (مواجهة جبل كينيا) ، مثل رواية (الأشياء تتداعى) ، حافزاً وقاعدة للعقل المتسائل لجيل لاحق أو أكثر عن القيم التقليدية التي يمكن أو بالأحرى يجب إعادة توكيدها هذا اليوم في البيئة المختلفة كلياً لعقد زمني والتي خضعت لنزعة العصبية القبلية والتمدن والتي تنشد الوصول إلى عصر التقنية . إنّ الأفراد الذين يبتعدون عن المجتمع التقليدي ، نتيجة لظروف معينة أو بمحض إرادتهم ، يشتركون بحاجة أقوى للتأمل في أساليب الحياة السالفة من جميع جهاتها مثل الإداريين الاستعماريين السابقين أو « المدعين محبة الناس والخير » ، حتى ولو كان ذلك لأسباب مختلفة . إنّ استرجاع ذكرى تراث أمة تدريجياً يشجع النزعة لنبذها بنداً بنداً ؛ ولكن تناولها كطريقة متكاملة للحياة يذكرنا بسماتها الإيجابية المفروضة وقدرتها الممكنة على الاحتمال حتى في شروط متغيرة .

إذاً ، يُظهر كتاب (مواجهة جبل كينيا) كيف أنّ نظام القرابة

يشكل أساس المفهوم الإجمالي لمجتمع « الجيكويو » حول امتلاك الأراضي ، و كيف أن نظام امتلاك الأراضي يعيق حركة النظام الاقتصادي الكلي . وهكذا قُدِّمتَ الثقافة كتدريب مناسب لهذا النوع من الحياة ؛ واعتُبِرَت المعرفة كرباط جوهري ، يُلزم الفرد بهذا المجتمع الموّحد . تظهر المواقف تجاه الجنس سليمة ، وأخلاقية وتحررية في وقت واحد وبكل ما في الكلمة من معنى : إذْ ليس هناك إحساس كامن بالذنب ناشيء من الكَبْت ، ولا سماح ناشيء من اللامبالاة .

يُفَسَّرُ الزواج كجزء أساسي من المسؤولية الإنسانية ضمن هذا المخطط الاجتماعي ، وهو جوهري للمحافظة على الإطار الإجمالي . حيث يملك كل فرد مكاناً ضرورياً فيه ؛ بينما يُنظَرُ إلى تعدد الزوجات كعامل لا غنى عنه في نظام الحياة هذا إذا أريد تحقيق توازن اجتماعي عقلاني . تخضع الحكومة في مجتمع « الجيكويو » إلى المناقشة الواقعية ليس لإنها فقط متميّزة في أجزائها ، بل لأنها تعطي التركيب الإجمالي للمجتمع جذوراً في الماضي وثباتاً في الحاضر : تُوصَف مهمة الإدارة على أنها تداخل مقدس للمسؤوليات .

استطاع المؤلف بحكمة أن يحجب مناقشة أكثر جوانب مجتمع « الجيكويو » مثاراً للجدل عن وجهة نظر عالمية — الدين والأخلاق — حتى مرحلة متقدمة من مناقشته . ونتيجة لذلك يجد القدرة على مناقشة هذا الموضوع الهام وفقاً للعلاقات الصحيحة ، رغبة منه بأن يطبع بعض المعتقدات المتميزة ضمن سياق تحليله الإجمالي التي من المحتمل أن تؤثر على قرائه من العرق الأبيض ، وعلى أي من المهتدين الأفارقة في جمهوره . يمكن الآن اعتبار دين « الجيكويو » مشابهاً للأديان الأخرى

بقدر ما يستند على مجموعة من المعتقدات وراء المنطقية وأفعال الإيمان التي توفر الأساس المنطقي والأخلاقي لسلوك التركيب الاجتماعي الكلي. في هذه البيئة، نجد أن ما يسمى «السحر» ما هو في الواقع إلا وسيلة احتواء وتقليد بواسطة الغموض والكارثة اللتان تخيفان كل البشر. بالإضافة إلى كونه بالنسبة للبعض وسيلة مستنكرة بشكل عام للتعبير عن الانحراف الشخصي عن القوانين الاجتماعية السائدة.

يدعم كل مرحلة من هذه الدراسة شاهد مقتبس إما من التجربة الشخصية أو من المعرفة الشخصية للمؤلف. والإشارة إلى المصادر الرسمية ضيئلة جداً وفقاً لقوانين الثقافة النظرية، ولكن يتأصل هذا الشيء في طبيعة المادة ذاتها، والتي – كما هو متضمن بوضوح – لم تخضع سابقاً للدراسة باهتمام كافٍ أو بتفصيل تام. لهذا يجب أن تأخذ الحقائق المدعومة من برهان واضح في هذا المجال مكان المعلومات المجموعة من الوثائق والمكتبات. ويعتبر هذا الأمر ظرفاً سعيداً بالنسبة «لكينياتا» باعتباره يدّعي الإصلاح. لأن التجربة الحيّة توفر وسيلة للتبادل أكثر فعالية من المعلومات غير المباشرة. جميع الشواهد المقتبسة من مجتمع «الجيكويو»، التي وردت بالترجمة الأصلية والإنجليزية، تربط النص بواقع المجتمع.

يؤكد «مالينوسكي» بحدة. الذي لا تقبل شهرته في حقل علم الإنسان أي جدل حتى الآن:

(يعتبر كتاب (مواجهة جبل كينيا) إحدى أوليات المساهمات الوافية بالغرض والمفيدة في علم الانتربولوجيا الوصفية الإفريقية كتبها عالم ذو نسب إفريقي أصيل).

يخضع التركيب الدقيق للمناقشة إلى التوكيد ابتداء « من العرض العام للمقدمة ، إلى الوصف التفصيلي ، إلى النهايات ، وقد وردت المقاطع الانتقالية تحت علامات واضحة ، بواسطة صيغته المفضّلة على سبيل المثال : « سنستمر بهذه الملاحظات القليلة بوصف كيف تمّ بناء الكوخ». يعتبر هذا العرض مختلفاً كلياً وبشكل أساسي عن تركيب القصة ، ومع ذلك تثبت بعدة طرق على أنها إطارٌ مقنعٌ على حد سواء لإحداث « تصريح شخصي لوجهة النظر الجديدة لشخص إفريقي تقدميّ » في « تأكيدها المتاضل للدور الأساسي للحضارة في اكتشاف الناس لهويتهم »..

في مقدمته ، يصدق « مالينوسكي » على صحة اعتراف « كينياتا » الكافي بالانحياز ، والذي ، كما يذكرنا ، يجب أن يحيا ، ولكنه حالما يتحدد يمكن أن يؤخذ بعين الاعتبار من قبل القارىء ، ويخضع للمراقبة من قبل المؤلف إلى حدٍ ما .

يخبرنا « كينياتا » :

(في عملي هذا بذلت ما بوسعي لتسجيل الحقائق كما أعرفها تماماً ، وبشكل رئيسي من خلال عمر التجربة الشخصية ، وحافظت تحت تحفظ كبير الأهمية على شعور التظلم السياسي الذي لا يستطيع أي إفريقي تقدمي أن يفشل بمعاناته) .

ويضيف « مالينوسكي » : « يعرض الحقائق بشكل موضوعي ، ودون أي إحساس أو شعور إلى حد كبير » : رأى « كينياتا » يستعمل الثقافة بأمانة واضحة ولكن مع ذلك لخدمة هدف أسمى .

يرحب « مالينوسكي » بالثقل الخاص الذي يمنحه « كينياتا » لنهاياته ، لأنه لم يتلاعب بالحقائق : « أي تحيّز إفريقي يوجد في هذه النهايات

هدفه سليم » . كان « مالينوسكي » مطّلعاً على الطبيعة الفريدة لهذا العهد في زمانه ، لذا نجده يفوق معظم معاصريه إذ يضيف بأن هناك « ربما أكثر بقليل في بعض المقاطع التي تتحدث عن الانحياز الأوربي » . يشير هنا إلى خطر إضعاف « كينياتا » لقضيته باستعماله مصطلحات أوربية للمعاهد الإفريقية ؛ ولكنه يعلق كذلك بأن هذا التصرف هو تقييد هامشي في هذا النص ، في حين نجد فعلاً أن انتقاد « مالينوسكي » عادلٌ ، كذلك يبدو حرصه على تقييد تحفظاته ، وذلك لأن « كينياتا » دقيق جداً في المصطلحات التي يستعملها أو يستغني عنها . على سبيل المثال ، نراه يرفض بالتحديد العبارة ، التي ما تزال تُستعمل عادة ، « عبادة الأسلاف » — والتي كان « جون مبيتي » سيترأس حملة ضدها منذ ثلاثة عقود خلت — ويفسّر الأسباب التي دفعته لهذا الرفض بوضوح :

(لا يمكن على الإطلاق مقارنة موقفهم تجاه الأجداد مع موقفهم تجاه الإله المعبود بصدق . لتوضيح هذه النقطة سأستعمل عبارة « صلات حميمة مع الأجداد ») .

يدّعي المؤلف بشيء من الخداع :

(إن هدفي الرئيسي ليس الدخول في مناقشة جدلية مع أولئك الذين حاولوا ، أو يحاولون ، وصف الأشياء ذاتها من زاوية مراقبة خارجية ، بل أن أدع الحقيقة تتكلم عن ذاتها) .

يمكن تبرير هذا التوكيد ، على الرغم من إمكانية طرح العبارة الأخيرة لاستجداء السؤال ، والمحاولات الواضحة لضرب الأرض تحت أقدام أحد الخصوم . يناقش « كينياتا » قضيته من حقل معلومات تخضع لفحص دقيق ، يكون أكثر شرعية لأن معظمه مستقر في ذاكرته الشخصية

(مثل ذاكرة « أشيبي») . بالاضافة إلى ذلك ، يحافظ بشكل أساسي على جانبي الكتاب منفصلين أحدهما عن الآخر : جمع المعلومات ، والاستنتاج من الحقائق المجتمعة . ويحق القول أيضاً إنه لا ينوي « الدخول في مناقشة جدلية » ، حيث يأمل أنه بدعم بيانه الخاص للحقائق ببرهان كامل ، سيثبت بأن هؤلاء الذين يحاولون « وصف الأشياء ذاتها من زاوية مراقبة خارجية » على خطأ ، وبهذا يتجنب الحاجة الكلية لمزيد من المناقشة . وربما كان هذا الادعاء مخادعاً ، بيد أنه يكشف عن اطلاع « كينياتا » على قصده البلاغي حيث يبدو أنه يتجنب الجدل ، وعلى مهارته البلاغية في طريقة معالجته لهذا الأسلوب . فهو ينشد إحراز انتصار ليس (كما يشير) عن طريق القتال ، بل بترك علوه مرتبكاً في موقعه الخلفي .

يتم مناقشة قسم كبير من الرفض الخاص للمعتقدات الاستعمارية من البرهان الذي يورده . ويبدو عقلانياً ببراعة إذ يشير إلى هذه العيوب في الحكم :

(بعد أن قاموا بنفض الغبار الذي لحقهم من الحقول ، كان يبدو وكأنهم ، في جميع المجالات ، يُمتعون أنفسهم طوال اليوم . لهذا السبب يخطىء معظم الأوربيين بالملاحظات العامة التي يطرحونها بأن « الإفريقي إنسان كسول ويُحب أن يتدفأ تحت أشعة الشمس ، بينما تعمل زوجته أو زوجاته بدلاً عنه ») .

أو عندما يوضح ثانية الأسباب الحقيقية للازدحام :

(في هذه الأيام ينقرض تدريجياً النظام الذي يسمح لرجل بأن يملك كوخين ولديه زوجة واحدة فقط ، بسبب الضرائب الثقيلة التي فرضتها

الحكومة البريطانية على السكان . و كانت النتيجة الازدحام ، تكتظ بجميع العائلات في كوخ واحد) .

يمكن أن تتطور هذه المحاولة المقصودة بتطبيق السجل على نقاط معينة إلى ملخص واضح ومحدد بهدوء لبعض حالات العقل المغتربة والممكن إدراكها :

(كلما يحاول الأوربي التأثير على تلاميذه وتوجيههم لتقبل العادات الجديدة ، وقوانين الحياة الأوربية والتطبع بعاداتها ، يصطدم مع الخلفية الاجتماعية التي لا يفهمها وبذلك . . . يصاب المعلم بخيبة أمل . وهكذا يصبح عاجلاً أم آجلاً إمّا متحرراً من الوهم أو ساخراً ، ويشعر بأن هؤلاء الناس أغبياء وعنيدون جداً حتى أنهم يرفضون تعلم أي شيء آخر) .

وهكذا يصبح « الأوربي » « شخصية » معممة مسرحياً كما يفعل « الشخص الآخر » في كتاب (المعذبون في الأرض) – سيكون لدينا سبب معقول لبحث هذه الطريقة في المناقشة بشكل أكثر دقة في الفصل التالي . من ناحية أخرى ، من السهل مقارنة هذه الوسيلة أيضاً مع ابتداع الأنماط الشخصية في رواية (لا راحة بعد الآن) . بشكل مشابه يمكن أن نضع إلى جانب « الطبيعة الفطرية » « لفانون » تشخيصات « كينياتا » البلاغية عن « الفتى » و « الفتاة » ، و « الأب » ، و « الأم » ، و « الزوج » و « الزوجة » ، الأمر الذي يساعد على إضفاء الحياة واللون ، بالإضافة إلى تأثير الإيمان الشخصي ، على الوصف النظري للمجتمع ، وخاصة عندما تُعاد إلى الحياة بشكل محاورات نموذجية . . ..

كثيرٌ من قراء إفريقيا الشرقية سيجدون أنفسهم في وضع جيد يمكنهم

من الحكم على قوى الإقناع عند « كينياتا » عندما يصل إلى موضوع التطهر الروحي ذي الأهمية القصوى . أولئك الأشخاص الذين لم يمارسوا شخصياً التطهير الروحي يملكون تجاهه في الغالب مواقف راسخة بعمق وشكوكية مثل مواقف الخصوم الأوربيين ، دون أن تكون مطابقة في التفاصيل . من ناحية أخرى ، سوف يواجه معظم الأشخاص الذين يشاركون « كينياتا » آراءه حول هذا الموضوع تحدياً في عدد من المناسبات من قبل الخصوم الأفارقة الذين يتأسفون على التطبيق . في كلتا الحالتين هناك فرصة خاصة لتحديد فيما إذا كانت المناقشات في الكتاب قد تمت صياغتها بشكل من المحتمل أن يغير آراء أولئك الذين يتمسكون تقريباً بنظريات معاكسة ، ومقارنة تأثيرهم مع قوة الأدب القصصي الأكثر انحرافاً في رواية (النهر الفاصل) . يؤكد « نجوجي » و « كينياتا » كلاهما على الأهمية النفسية بدلا من المادية لهذا المذهب المُلزم اجتماعياً بالرغم من اختلاف طرقهما كلياً : « لا تكمن المناقشة الحقيقية في الدفاع عن العملية الجراحية أو تفاصيلها ، بل في إدراك حقيقة على درجة كبيرة من الأهمية في عالم النفس المنسوب إلى قبيلة « الجيكويو » — بشكل رئيسي ، بأن هذه العملية ما تزال تعتبر جوهر العرف الذي يملك مضامين ثقافية ، واجتماعية ، وأخلاقية ، ودينية عديدة » ؛ « أريد أن أكون امرأة جميلة وفق طريقة القبيلة » .

في بعض الأحيان يحاول التعليق الواقعي إجراء مقارنة مباشرة مع الظروف السائدة في أوربا :

(عن هذه الأراضي بالذات يصرّح المسافرون الأوربيون القدامى أنهم رأوا مساحات شاسعة من الأراضي « متخلفة » و « خالية » . يمكن أن تبدو

هكذا بالنسبة لهم ، أما بالنسبة لمجتمع « الجيكويو » يعتبر كل إنش من أراضيهم مفيداً بطريقة أو بأخرى . بالنسبة « للجيكويو » لم تعد هذه الأراضي خالية أكثر من أراضي المستنقعات في إنجلترا) .

تؤدي هذه الدراسة في الواقع إلى مقارنة منتظمة بين الحضارتين كما هو معروف لدى الكاتب ؛ تبدو هذه المقارنة أحياناً هادئة ، و أحياناً دفاعية ، وأحياناً أخرى عاطفية . قيل لنا حول الأدوات الحديدية :

(يمكن أن تبدو هذه الطريقة بدائية في أعين العالم الغربي ، و لكن مع ذلك حقق هذا النظام احتياجات الجماعة) .

ثمة مقارنة بين نظام الجيكويو في التعليم والنظام الأوربي ، وكانت النتيجة لغير صالح النظام الأخير ؛ وفُسِّر نقص غرفة التدريس الرسمية في إفريقيا القديمة كحادثة إيجابية ، انسجاماً مع النظرية الثقافية الغربية المعاصرة ، وليس مع التطبيق الفعلي :

(لم يكن الطفل معاقاً عن حضور المدرسة والاستماع إلى التدريس الرسمي الذي لا يتعلق في معظم أجزائه باهتماماته وحاجاته) .

نجد تصويراً مسرحياً للآثار السلبية لتقييد غرفة التدريس من خلال شخصية « نتانيا » في رواية (موت تحت الشمس) .

تتوسع هذه الطريقة أكثر في بعض التعميمات الممتعة ولكنها شاملة جداً والتي تستحق دراسة مجدّدة في زماننا هذا . إن القضايا التي لاحظها « جومو كينياتا » في أواخر عام ١٩٣٠ والتي تشمل الفروق بين إفريقيا الشرقية وأوربا أصبحت ، بعد انتشار الثقافة ، وبشكل متزايد اشاكل الداخلية ضمن الحدود الأفريقية وقدّمت بعضاً من أكثر المواضيع الأساسية والدقيقة للروائيين الأفارقة في الخمسينات والستينات :

(وفق القيم الأوربية) تعتبر حرية الهوّية الشخصية هي المصلحة

العليا ، أما التساوي مع الآخرين وخاصة التابعية المتبادلة فهي على النقيض تماماً أمر عرضي وغير جوهري .

يمكن أن نوجز الموضوع بقولنا إن الأوربيين يعتبرون « الشخصية الفردية هي المثل الأعلى للحياة» ، والمثل الأعلى عند الأفارقة هو العلاقات السليمة . والسلوك الصحيح تجاه الآخرين .

يتطلع النظام الثقافي الأوربي إلى التجمعات الاجتماعية التي تحددت بشكل أوسع بواسطة الجمعيات الاقتصادية ، والمهنية والدينية . . . وكما رأينا ، فان الروابط العائلية وروابط القرابة ، وتجمعات الجنس والسن هي التي تشكل أساس التركيب الإجمالي للثقافة الفطرية) .

نحقق توازناً دقيقاً في هذه المناقشة ، يذكرنا بحديثنا في الفصل الأول . في دراستنا الحالية لايعني بالضرورة أن نكون في وضع انتقادي إذا ذكرنا أن هذه المناقشات لا يمكن اعتبارها كامتداد للتقدم الثقافي لبناء تصريحات تعتمد على تفاصيل دقيقة وواقعية :

(لا مجال للشك بأن الفلسفة الثقافية يمكن أن تحقق تركيباً أعلى تشكل فيه تلك الحقيقتان العظميان حقيقة واحدة . ولكن تبقى الحقيقة التي تفيد بأنه في حين يركز الأوربيون على جانب واحد فإن الأفارقة يشددون على الجانب الآخر) .

يمكن أن يُسَيّر المحلل النقدي لكتاب (مواجهة جبل كينيا) أول الأمر نحو الاعتقاد بأن الكاتب يُساقُ من حين لآخر متجاوزاً هدفه الشخصي وقصده نحو انفجار عاطفي واضح . من ناحية ثانية ، بعد دراسة دقيقة ، يمكن أن تبدو هذه التسلسلات محسوبة بترو ووُضِعت في مكان تستفيد

فيه من المثالة الثقافية كقاعدة للاحتجاج والتأثير السياسي . في بعض الأحيان تتحدد هذه المقاطع باللهجة التجريدية التي تُروى بها الحقائق :

(رَحّب « الجيكويو » . من خلال كرمهم الفطري وحسن ضيافتهم، بالغرباء وشعروا بالشفقة عليهم ... استغل بناة الامبراطورية الأولى ، إذْ يعلمون ماذا ستؤول إليه حالهم بعد ذلك . جهل الناس وطبيعتهم المضيافة الصادقة) .

يؤدي هذا الأسلوب بسهولة إلى مقاطع تتصف بالتعايق الانفعالي ، وعلى الرغم من أن الصيغ المبتذلة صحيحة ، إلاّ أنها وُضِعت بمهارة فائقة ضمن قوام العمل الأدبي ككل لدرجة أنها اتخذت شرعية جديدة بفضل الاتصال مع المناقشة الموضوعية ، الخاضعة للسيطرة التي تؤدي إلى هذه الصيغ . إن هذا الربط للأشكال الدقيقة للتعابير والتي تعوزها الأصالة لتحقيق تأثير بلاغي يُميّز الطريقة التي يلجأ إليها هذا العمل لاستخدام تركيب شكلي للأفكار بُغية تقديم وجهة نظر شخصية حول قضايا سياسية :

(وُضِع الناس تحت السيادة القاسية للاستعمار الأوربي من خلال الخداع الماكر للمعاهدات الزائفة) .

ومن غير المحتمل لدى قراءتنا الأولى أن نلاحظ بوعي أن « كينياتا » قد نقل موضعه من ذلك الباحث النزيه إلى المبشّر الجسور : « يجب أن يدرك الأوربي أن هناك أشياء هامة يجب أن يتعلمها من الإفريقي وأشياء كثيرة حوله يجب أن يفهمها . »

يتوقع « كينياتا » من المؤلفين المبدعين في عدة عقود أن يبدؤوا بتطوير ورطة الإنسان الذي يعيش في عالمين :

(لم تستطع المدنيّة الجديدة التي يُعتَقدُ أنه اكتسبها أن تحضره للمهام المناسبة لطريقة الحياة الأوروبية أو الإفريقية ؛ بل بقي يتخبط بين هاتين القوتين الاجتماعيتين) .

يمكن أن نشعر بأننا نقرأ حول « أوبي أكونكو » في رواية (لا راحة بعد الآن) . هذا الجانب الداخلي في كتاب (مواجهة جبل كينيا) ، الذي لا يعترف بوجوده صراحة ، يبلغ ذروته عند نقاط معينة في غضب وسخرية بلاغية همجية ؛ على سبيل المثال في تصوير « المكافآت » المدفوعة لقاء اشتراك إفريقيا الدموي في الحرب الأوروبية التي قامت بين عامي ١٩١٤ – ١٩١٨ :

(كانت المكافآة الاستيلاء على أفضل الأراضي من الأفارقة ، واللجوء إلى Kipande (١) بنظامه الشيطاني لبصمات الأصابع كما لو كان الأفارقة مجرمين ، وفرض ضرائب ثقيلة وإنكار حرية الكلام ، والصحافة ، ومنع تشكيل جمعيات سياسية أو اجتماعية . هذا ما فعلته « بريطانية الديمقراطية » تقديراً للخدمات التي قدّمها إفريقيو « كينيا » في حرب ١٩١٤ – ١٩١٨) .

تبدو اللغة التي يستعملها « كينياتا » طنّانة بشكل عام وآمرة بهدوء . ويستخدم جملاً طويلة بعض الشيء ومنتظمة باتقان تعمل على دعم منطق مناقشاته بواسطة الأجزاء المتوازنة بدقة والتسلسل الواضح للأفكار . وهناك تنوع واسع في التراكيب ولكنها سهلة المتابعة ، وتمّ بناء الجمل المنمّقة بالمحسنات البلاغية من مجموعة مختارة وجيدة من معظم الأشكال المألوفة . تقدم هذه السمات أسلوباً يتصف بالعظمة ، وحسن التمييز ، دون أن يكون صعباً أورنّاناً ، ويقترح حكمة هادفة :

---

١ – نظام قمع وإرهاب .

(الأرض هي صخرة الأساس التي يقف عليها الاقتصاد القبلي « الجيكويو » ، وطريقة الإنتاج الوحيدة الفعالة عند الناس . والنتيجة هي أن هناك رغبة عظيمة في قلب كل فرد من « الجيكويو » لامتلاك قطعة من الأرض يستطيع أن يبني عليها منزله ، ويحصل منها هو وعائلته على أسباب العيش) .

على الرغم من أمانته ودقته الظاهرة ، يستخدم « كينياتا » نسبة عالية بشكل مدهش من الكلمات المتعددة المقاطع (سوى في الأماكن التي يرغب أن يحقق فيها تأثيرات خاصة) . تأتي معظم هذه الكلمات الطويلة برغم ذلك قيد الاستعمال المألوف ، واليومي أو هي الكلمات الدقيقة والمناسبة في سياق اجتماعي خاص أو بيئة حضارية ، حيث لا يكون لها بدائل واضحة ؛ وهكذا يتعوّضُ أي ثقل بينما يبقى إيقاع الأسلوب ، وسُمُوّه ، ومعقوليته مع مفردات موزونة . من ناحية ثانية ، تتضمن كثير من الجمل كلمة أو اثنتين من الكلمات الغريبة ، والتي تلفت انتباهنا بشكل خاص . بما أن « كينياتا » غير موهوب للكتابة المتأنقة بلاغياً ، لذا يُستعمل هذه الكلمات الأدبية لتحديد المعنى بدقة . لهذا من ناحية أولى هناك قليل من الإسهاب ، إلى جانب الوَفرة البلاغية ، وهناك عمقٌ وحدة في المعنى من ناحية ثانية ، ونستمع إلى مُسِنٍّ هادىء ومحترم يتحدث بترو معتدل .

تتوضح هذه السمات بجملتين مميزتين وردتا في بداية الفصل الأول :

(يربط هذا الشعور الأقرباء البعيدين سويّة ويُيسّر شعور تقديم دعم مشترك في جميع الأمور الهامة لمصلحة وسعادة قبيلة moherega . لدوام هذا الشعور ، يلتقي ممثلو قبيلة moherega بشكل عام في

مناسبات الأحداث الكبيرة ، مثل احتفالات الزواج وشعائر الانتساب إلى الجمعيات والختان) .

تعتبر نصف الكلمات متعددة المقاطع وثلثها ثلاثية المقاطع أو أكثر ؛ ومع ذلك نجد فقط كلمة « يُيَسّر » وكلمة « أبدي » — وربما كلمة « متبادل » — كلمات غير مألوفة على الإطلاق وخالية من الذوق أيضاً . تتوازن هذه الكلمات الواسعة المعرفة مع القدرة الصوتية القريبة من العامية لكلمة « أحداث كبيرة » . ليست تراكيب الجمل ابتدائية أو غامضة ، بل استُعملت أكثر العبارات الصحيحة والمألوفة للموضوع ، دون اللجوء إلى لغة غريبة ، وتبدو ذكية ومطلعّة ولكنها بسيطة ومتواضعة . يلجأ المؤلف إلى استعمال كلمة من « الجيكويو » في حال لم يجد لها مرادفاً في اللغة الإنجليزية .

عندما يتحدث المؤلف بنفس الطريقة عن أفراد فئة مسنّة من القوم : « يتصرفون في جميع أمور القبيلة كجسد واحد ولديهم رابطة أخوية وأختية قوية جداً » ، يستطيع أن يتركنا لنقبض على القيم الإيجابية المنسوبة هكذا إلى مجتمع « الجيكويو » دون الحاجة إلى تأكيد غايته . لا يخبرنا كيف نتصرف ، ولكن يأتي ردّ فعلنا وفق رغبته . إن الأوربيين الذين لم يمارسوا إطلاقاً هذا النسيج التقاطعي للروابط الاجتماعية يمكن أن يشعروا بشيء من الحسد ومن المرّجح أن يحترموا هذا النظام ؛ أمّا قوم «الجيكويو» المجردين من التعصب القبلي (سواء في عام ١٩٣٨ أو ١٩٧٠) يمكن أن يشعروا بالارتداد إلى تراثهم ؛ بينما أولئك الذين ما يزالون أقوياء في حضارتهم سيشعرون بالفخر والرضى . يسيطر « كينياتا » على هذه المستويات المتنوعة للإقناع في وقت واحد بينما يبقى في المركز المراقب الهادىء ، والحيادي .

يستطيع « كينياتا » ، بهذه الوسائل، أن يحقق هذا المزيج من التأثيرات الذي يعتبر أحد الأهداف الرئيسية للمؤلف المهّم بشؤون البلاغة : فهو يقنعنا بأن برهانه ومناقشاته لا تقبل الجدل في حين يتجنب أي اقتراح لتكييفنا لنوافق على النظريات المُغرِضَة أو المتحيّزة . هذه الطريقة مُعَدّة للتأثير على الأشخاص الحساسين دون أن تؤدي إلى نفور الأشخاص الأكثر تكلفاً أو ميلاً نحو الشك .

يحتاج « كينياتا » أن يضيف لوناً مميزاً ضئيلاً فقط لتقديم اللهجات القوية للاحتجاج الموّجه ، كما ورد في الجملة التي اقتبست منها في مكان آخر :

(فقَدَ « الجيكويو » معظم أراضيهم بسبب شهامتهم ، لأن منطقة قبيلة « الجيكويو » لم تُقهرَ كليّة بقوة السلاح ، ولكن وُضعَ الناس تحت السيطرة القاسية للاستعمار الأوربي من خلال الخداع الغادر للمعاهدات الزائفة) .

إذا تبعنا « كينياتا » خطوة بخطوة حتى نصل إلى هذه النقطة ، فإننا سنتعرض دون شعور للإغواء لقبول الصفات التي تتسم بالانفعالية العالية مثل : « قاسي » ، « غادر » ، « زائف » كما لو أنها تقريباً صفات موضوعية .

في دقيقة أخرى ، يستطيع « كينياتا » ، بانعطاف مختلف بعض الشيء إلى الأسلوب نفسه ، أن يستخدمه بطريقة هزلية للقبض على التبريرات الطنّانة للسيد « إلفانت » في الأسطورة :

بما أن الإعصار قد ازداد اهتياجاً بسبب المكان الشاغر في الكوخ ، اعتبرت أنه من الضروري ، لمنفعة صديقي الشخصية ، أن أحوّل هذا

المكان البدائي إلى فائدة اقتصادية أكبر وذلك باستقراري فيه شخصياً ؛ أي شخص منكم كان سيقوم بهذا الواجب دون شك باستعداد مشابه وفي ظروف مشابهة) .

نجد أن الكاتب يدعم سخف البارودیا (١) بالمبالغات في الأسلوب والتي نجدها وُضِعت تحت المراقبة الدقيقة في مكان آخر : تتحول العبارات الدقيقة إلى شعارات تبرير سطحية للذات في شكل رطانة فنية : « مكان بدائي » . « فائدة اقتصادية » ؛ بينما يتصف اختيار الكلمة الآن عمداً بالأهمية الذاتية والضجر : « زاد اهتياجه » . « باستعداد مشابه » . يبقى رفض المناقشات الاستعمارية الخادعة ضمنياً. وبذلك نُدفَعُ لإطلاق صيحة احتجاج عفوية . بينما يبقى « كينياتا » هادئاً . لقد استطاع أن يحقق هدفه.

تتوفر « لكينياتا » أساليب اللغة البديلة لأغراض التناقض . ويبدو الجزء الكبير من الأسطورة الذي يقع خارج قاعات البلاط أقل تعدداً في المقاطع ، مُعيداً إلى الأذهان البلاغة المباشرة لراوي القصة القروي . وفي الفصل الأول ، أُعطِيّ « موغاي » (مُقَسِّم الكون) أسلوباً هزيلاً وصارماً أكثر مما يسمح « كينياتا » لنفسه في صوته الخاص :

(اذهبْ وخذْ حملاً واحداً وجَدياً واحداً من قطيعك . اقتلهما تحت شجرة التين الكبيرة (mokogo) بجانب منزلك . ثم صبّ دم الحيوانين ودهنهما على جذع الشجرة . ثم قم أنت وعائلتك باضرام نار كبيرة تحت الشجرة واحرقوا عليها اللحم كقربان من أجلي ، أنا المحسن إليكم . . .)

يعطي الزوج الأخير من العبارات فقط صدى الأساليب التي تسود في مكان آخر .

---

١ — أثر أدبي يحاكى فيه أسلوب أحد المؤلفين على نحو يثير الضحك والهزء .

في محاولته المحافظة على أسلوب تعليمي صارم بعض الشيء كطريقته المميّزة . يقع « كينياتا » أحياناً في لهجة صحفية واعية ذاتياً ينجم عنها الكلام المنمق الطنّان : « يتحدد سلوك ووضع كل فرد في مجتمع « الجيكويو » بالقوانين الحاكمة التي سنعددها هنا بشكل تصنيفي » ؛ ولكن بشكل رئيسي وُضِعت اللغة وفق قواعد منظمة .

أكثر المقاطع أهمية هي تلك التي تؤدي إلى تصريحات ومناشدات عاطفية ومباشرة . في مثل هذه اللحظات يمكن أن نواجه معارضة من سلسلة من الأسئلة البلاغية ونتأثر باستعمال اللغة المجازية ، كما حدث في ذروة « نظام الثقافة » : « ولكن أنيّ له أن يكتشف النكهة المميزة للخمرة المعتّقة ، وأين يمكن رؤية المخزون ؟ »

يمكن أن يسبب تطور فن المجادلة الإهمال الحيني للطريقة الثقافية ، حتى في الجمع الهادىء الحقائق . هذه الهفوات لحسن الحظ نادرة ، وإلاّ فإنها يمكن أن تُضعِف العمل الأدبي ليس باعتباره دراسة أنثروبولوجية وصفية ، بل كإطار لفن البلاغة الموجّه عنده بدقة . يمكن أن نجد أمثلة عن إسقاطات ثانوية عندما تُترك أسطورة منشأ المعدن دون أي بديل حقيقي آخر ؛ أو عندما تُستَبدل الأوصاف الحادة والدقيقة بوصف غامض عن كيفية صناعة ترس « الجيكويو » . إذا أردنا مقارنة غارة يشنّها قطيع الأبقار في ريف إفريقيا بغارة عنيفة وساحقة في لندن العاصمة تكون المقارنة غير دقيقة كأننا نعارض الفكرة التي يريد الكاتب توضيحها . وإذا قارنا بين النزاعات القبلية والحرب الأهلية الإسبانية فإننا بذلك نثير مواضيع من المحتمل أن يُفْقَدُ فيها الموضوع الأصلي. في كثير من المناسبات نرغب بمعرفة أكثر مما هو مدوّن على الورق ؛ على سبيل المثال نشعر

بالفضول لمعرفة ما هي الأشياء المطلوبة من المرضى الحقيقيين في الطقوس المتعلقة بوباء سائد ؛ أما في احتفال أقيم لاسترضاء الأجداد بعد إهمال مسبق، يتوق المرء لمعرفة كيف يحدد الزعيم الحاكم «شخصية ومزاج الأرواح التي تشارك في الاحتفال » . ويجب أن نوافق مع « مالينوسكي » أنه في حين من المحتمل أن يكون هناك شيء من الجوهرية في الفكرية التي تقول إن التخاطر يلعب دوراً رئيسياً في بعض التأثيرات السحرية . ولكن . ولخيبة الأمل ، لم يتمّ التعبير عن هذا الجزء من المناقشة بطريقة ثقافية كافية :

(بهذه الطريقة تنتقل اقتراحات الساحر بسهولة بواسطة الاهتزازات إلى الدماغ ، ومن ثم إلى العقل) .

كما رأينا ، تنوّعت طرق التقديم بشكل كبير في كتاب (مواجهة جبل كينيا) أكثر مما يدعي المؤلف ، تتدرج من التحقيق الصحفي الموضوعي والدقيق للحقائق إلى عالم البلاغة الذي يتسمّ بدرجة عالية من الانفعالية ، مع وجود كثير من المراحل المتوسطة . تمّ التصريح عن نبوءة « موغووا كبيرو » بشكل مباشر : لهذا إلى جانب المساهمة بالتأثير العام للموضوعية ، يتضمن هذا الوصف قبول الحقيقة المتنبأ بها بكونها تسجلت . ينطبق الكلام نفسه على المقطع المُشار إليه سابقاً حول تاريخ تقديم المعدن . في مثالين على الأقل يُترك الحكم الاستعماري ليدين نفسه بنفسه باستشهاد مباشر . في الصفحة (٤٦) والصفحة التالية استُخدِمَت مقاطع من رواية (قيام امبراطوريتنا الإفريقية الشرقية) بـ « ... » بسخرية لاذعة ومُوجّهة ، أي بشكل من الغضب الثقافي :

(وَعَد « كيكويو » أن يكون المركز الأكثر تقدماً بين الشاطىء

والبحيرة . كان السكان ودودين جداً ـ حتى أنهم تطوعوا للعمل كحمالين يذهبون إلى الشاطىء . ولكن قُوبِلَت هذه العلاقات الطيبة بكبح مشؤوم . بسبب الحاجة إلى النظام في القوافل العابرة ، التي يقوم رجالها بسرقة المحاصيل ويجعلون أنفسهم مزعجين بطريقة أخرى . مما سبب نفور الناس وقيامهم بقتل عدد من الحمالين . . . . .

(فوراً بعد الحادثة السابقة ، علمنا أن « الجيكويو » قد تلقوا درساً ، (وأُجبروا على) دفع خمسين ماعزاً يومياً بالإضافة إلى العمل المجاني لثلاثمائة رجل لإعادة بناء الحصن الذي دمّروه) .

لم يكن مجرد مصادفة أن يقوم « كينياتا » في الحال بعد هذا المقطع الذي يسمح فيه للغرباء بادانة أنفسهم بأفواههم ، بالسماح لنفسه بأن ينفجر في قطعة بلاغية مختصرة ولكنها انفعالية وعنيفة ، والتي اقتبستُ منها مقطعاً في السابق .

في الصفحة (٢٧٠) يقتبس « كينياتا » من كتاب يتعاطف معه بشكل كبير ، وهو كتاب (غليان القدر الإفريقية) بقلم « دانيال ثوايتي » ، مستهلاً بالجمل التالية : « أعتقد أنه ليس هناك ضرورة لأن يتلقى البيض أي تدريب خاص قبل أن يتعاملوا مع السكان ويعلنوا رسميا استلام الحكم . كان الاعتقاد السائد أن العمل في المستعمرات يتطلب رجالاً أقل ثقافة من أولئك الذين يعملون في أوطانهم ، لهذا أصبحت المستعمرات نوعاً من دار القصاص للفاشلين والسيئين » ؛ ويدعم « كينياتا » بقوة مناقشة « ثوايتي » بإيراد شاهد في حاشية الكتاب من (تقرير عن الثقافة العليا في إفريقيا الشرقية) صدر في أيلول عام ١٩٣٧ . يشعر « كينياتا » بوضوح أن هذا الشاهد المُقتبس يعتبر قاعدة مناسبة لقسم آخر من التعليق يكون على درجة عالية من التهكم :

(في هذا الشاهد طاب الإفريقي مزيداً من الحكمة التنويرية من معلمه التبشيري (بالنظر إلى ممارسة تعدد الزوجات في كتاب العهد القديم ، القسم الأول من الكتاب المقدس ،) ولكن المبشّر تجاهل كل هذه التساؤلات ، مدعّياً بأن الإفريقي يناسبه فقط تلقي ما قد تـمّ اختياره لعقله البسيط ، دون أن يطرح أسئلة) .

يتساءل المرء فيما إذا كان « كينياتا » قد التقى مصادفة كتاب (الفتاة السوداء تبحث عن الإله) بقلم « برنارد شو » ، التي كان دون شك سيوليها إعجابه الشديد .

يستحق التساسل الذي يشكل المثال السابق قسماً منه مزيداً من الدراسة : شرح المعلومات الواقعية ، التوجه نحو مقتبسات هامة من « لوغارد » ، إلى البلاغة العليا ، وأخيراً — لنختم الفصل — أحد أكثر الأجزاء البارزة في الكتاب ، الأسطورة الهزلية للسيد « إلفانت » ومنزله . هذا مقطعٌ فريدٌ من نوعه ، ولكنه يتردد من خلال العمل الإجمالي ، حيث تمّت معالجته بتواضع ظاهر ولكن بقوة معقدة تذكرنا بإيجاز برواية (مزرعة الحيوان) بقلم « أورول » ، التي كُتِبَت منذ عدة سنوات خلَت . تسمح الأسطورة بالتركيب المتناقض الظاهري لدرجة عالية من الموضوعية (حيث كانت الشخصيات نموذجية) بالإضافة إلى قدر معقول من الذاتية (حيث اتخذت الحيوانات السمات الشخصية حتى أنها أصبحت أفراداً بحكم حقها الشخصي) .

من خلال التعبير في الرواية يتغير الأسلوب باستمرار . إذْ نجد الأسلوب الروائي ، والتفصيلي الراوي الموهوب - :

(« يا صديقي العزيز ، إن بشرتك أكثر قساوة من بشرتي ، ولأنه

لا يوجد مكان لكلينا ، يمكنك أن تتحمل البقاء تحت المطر بينما أحمي بشرني الحساسة من عاصفة البرَدْ ») .

يتحول هذا الأسلوب إلى الاستخدام الساخر للمصطلحات التاريخية الفعلية :

(أصدرت أوامري إلى الوزراء بتعيين لجنة تحقيق لتتولى هذا الموضوع بشمول وتعطي تقريرها وفق ذلك) .

بما أن الأسطورة الفكاهية تعكس بدقة متزايدة التناقضات الظاهرية للأحداث الواقعية ، فانها تتركز بشكل مسرحي على صميم آلام المؤلف والقارىء ، ولكن برقة في الإحساس تكشف بوضوح أن الشخص المعاني أكثر رفعة من الظالم .

(« يا صديقي الطيب ، أرجو منك أن تحصر اهتمامك بالقضايا المتعلقة بالموضوع . لقد استمعنا لتوّنا لجميع الظروف من مصادر حيادية مختلفة ؛ كل ما نوّد أن نعلمه منك هو إذا كان المكان البدائي في كوخك قد شغله شخص آخر قبل أن يحصل السيد « إلفانت » على مركزه ») .

وهكذا يبتدع الكاتب « باروديا » مضحكة عن الوضع الذي كان حتى الآن منهمكاً في تعريفه بشكل واقعي . إذاً كان من المستحيل ، كما هو الوضع الآن ، نسيان لهجة هذه الأسطورة حالما يقرؤها المرء في أية دراسة مستقبلية عن الموضوع . لقد انفضح زيف الاعتداء الذاتي المتكبر للأوربيين . واستُخدِمت أساليب سرد الرواية على نحو رائع ، لأننا نحب أن نرى ضحية الظلم وهو ينتصر بذكاء فائق وعلى جميع المستويات . لا تعتبر النهاية السعيدة للأسطورة انحرافاً عن الهدف الإجمالي المعقد : بل تسمح لنا بالتأمل فيما سيكون توزيعاً مناسباً للعقوبة والمكافأة في العالم

الحقيقي . لهذا ، هناك تحريض ضمني لمقاومة الظلم ، طالما تبدو هذه المقاومة فعّالة . ومع ذلك لا يمكن منع هذا التحريض أو معاقبته ، لأن مجرد الاعتراف بوجوده يعني افتراض صلاحية الأسطورة نقطة بنقطة عندما تنطبق على الوضع القائم في « كينيا » . من الضروري وجود مهارات بلاغية خاصة ليكون باستطاعتنا مواجهة الحكم القوي دون خوف من الانتقام وإعادة الاستيلاء .

عندما أثير موضوع الاعتقاد بالأرواح للمرة الأولى ، كان بلغة التحقيق الصحفي الموضوعي . يتصرف المؤلف بحنكمة إذ لا يورّط نفسه . لأن التصريح المبكر لموقفه سيعطي الفرصة للقارىء الساخر بأن ينبذ العمل بمجمله قبل تقديم ثقل كافٍ من البيّنة لمنع هذا النبذ وجعله مستحيلاً . لذلك استُبقيَ قبول المؤلف لبعض المعتقدات التقليدية ، كما في سحر الحب وسحر المطر ، لفصول لاحقة . هناك دمجٌ بارعٌ ومستمرٌ للحقيقة والسخرية . إن استعمال الأمثلة بشكل جليّ يخلق مزيجاً معقداً من التأثيرات . من شأنه أن يوّحد حكمة الأجداد مع العلاقات اليومية — تالك الازدواجية التي قام « أشيبي » وغيره من الروائيين باستغلالها فيما بعد بشكل كامل . يمكن أن يتحول البديل المؤقت الذي قُدّمَ في البداية ليصبح فيما بعد توكيداً إيجابياً : كما ورد في مناقشة المواقف الثقافية الأوربية . تم حجز الحقيقة التي تفيد بأن ممارسات « الجيكويو » تتوافق مع التفكير الأوربي للروّاد حتى أتى أخيراً التخليص النهائي الذي يحسم الأمر بالرجوع إلى « مونيتسوري » (١) . بطريقة مماثلة ، إن الاقتراح ، الذي من الصعب إنكاره ، بأن مواقف « الجيكويو » تجاه الجنس تنسجم

١ – مذهب يدعو إلى تعلم الأطفال عن طريق الإرشاد الفردي .

مع التفكير العصري والمتحرر والأخلاقي في عام ١٩٣٠ ، حول هذا الموضوع قد تـّم احتجازه كضربة أخيرة عندما يندفع تيار المناقشة أخيراً بشكل كليّ في اتجاه المؤلف (وتحت قيادته الحريصة) . الطريقة الوحيدة أمام الشكوكيين للتفاعل هي التعبير عن الإنكار الصريح كانكار الكبح الجنسي الذي قيل إنه ممارسة « الجيكويو » : ولكن « كينياتا » كان قد قدّم برضى أوراق اعتماده كمخبر عن الحقائق .

من ناحية أولى تأكدت استمرارية القيّم الإفريقية ؛ وتكشفت من ناحية أخرى عدم فعالية الطرق الأوربية . لا يظهر بأن استبدال الأقسام والمحن التقليدية بالقـَسَم على الإنجيل يؤدي إلى الإصلاح بل إلى انهيار التركيب الاجتماعي . وتثبت أصالة عمق العدالة الأوربية المتبجحة بالتقرير المباشر :

(لا نبالغ إذا قلنا إنه في معظم الحالات يعتمد حكم القضاء كلياً على من يدفع أكثر . أقول هذا عن تجربة في المحاكم الأوربية ومحاكم « كياما » ، حيث تسود الرشوة والفساد الأخلاقي) .

يتركب خط المناقشة هذا في استغاثة مباشرة بلغة السياسات السائدة :

(تتجه هذه الملاحظة المذكورة أعلاه على نحو صارم إلى الرؤساء الذين استلموا السلطة على رؤوس الأغلبية من القوم ، والذين ، مثل أسيادهم ، يطمحون للحصول على المال بسرعة على حساب الفقراء من الأفارقة الذين لا يملكون صوتاً على الإطلاق في إدارة بلدهم) .

نشعر بالفضول ثانية للتطلع إلى « أشيبي » والروائيين الآخرين عندما نرى وصفاً للمطالبات غير المسيحية التي يفرضها الدين المسيحي على القرويين الواقعين تحت حكم الاستعمار . هناك تعليق لاذع على الأخلاقية

التبشيرية في التأكيد بأن المهتدين يجب أن يتخلوا عن جميع زوجاتهم إلاّ واحدة ويبقوا على جميع الأطفال من عدة زوجات :

(لم يستطع الإفريقي أن يفهم كيف يتخلى عن زوجاته وأطفاله ، وخاصة في مجتمع ينظر إلى الأمومة كواجب ديني مقدس) .

من ناحية ثانية ، فالكتاب غير كامل بالمغزى في وصفه ودفاعه عن حياة « الجيكويو » . ويبدو أن التوكيد يتركز حصراً على دورة الحياة العملية جوهرياً . يحق القول إن الكثير من القيم متضمنة وموجزة بشكل مختصر وجزئي : كما في مناقشة الثقافة على سبيل المثال ، أو في مقطع كالتالي :

(في نظام المجتمع الإفريقي القديم ، مع جميع الشرور التي من المتوقع أن ترتبط به ، كان الرجل رجلاً ، ويملك في حد ذاته حقوق الرجل بالإضافة إلى الحرية الكاملة في ممارسة إرادته وأفكاره في الاتجاه الذي يناسب أهدافه بالإضافة إلى أهداف أتباعه) .

ومع ذلك لا نجد تفصيلاً أو تأكيداً « لحياة الجيكويو الطيبة » كمفهوم فلسفي . بل يخبرنا المؤلف كيف يمكن استخراج جيل جديد في الصورة القديمة ، ومدى الفعالية التي ستكون عليها هذه الوحدة الاجتماعية ، ولكن تُرِكت إلى القارىء فكرة هذه الاستمرارية الفعالة باعتبارها عملية أخلاقية إيجابية . لم تتناول المناقشة على الإطلاق الحضارة غير الفعالة بشكل مباشر ، بصرف النظر عن التلميحات المتبعثرة أو بالأحرى الروتينية إلى القيمة المسلية للموسيقى والرقص . أما المرح في الأثر الفني ، والمرح في كلمات مثل الحديث العام ، ووصف الظواهر الفنية في الحياة القروية ، في أفضل جوانبها ، كل هذه أمور مُسَلّم بها جدلاً . أما التجديد والصداقة فهما أمران لم يؤخذا بعين الاعتبار بشكل خاص .

ليس من السهل التأكد من سبب إهمال هذه الجوانب . هل لأنها غير مناسبة في خطة بحث واقعية ؟ لم يُسمح لهذه القيود . كما رأينا ، بأن تحاصر العمل الأدبي في مجالات أخرى . هل يعتمد تحديد رؤيا الكاتب على الثقافة من ناحية وعلى الاحتجاج السياسي العملي من ناحية أخرى ؟ نجده أكثر مقدرة على الانتقاء من جوانب حياة « الجيكويو » التي يصفها أكثر مما يكمن إدراكه في البداية ، ويؤثر هذا الحصر أيضاً على قوة مناقشته ومرافعته .

من الحسد أن نفرط في توكيد هذه الإسقاطات . حيث كانت (مواجهة جبل كينيا) في وقت صدورها كتاباً مبكر النضوج على نحو رائع وما تزال سجلاً هاماً لمجتمع ولبدايات الاحتجاج الفعال ضمن هذا المجتمع . تبدو الانفجارات البلاغية مقيّدة على نحو مميّز في الطول والمدى . حتى تقوم الصفحات الأخيرة — بشكل اقتصادي كبير — بجمع خيوط أهداف الكاتب الكبيرة سوية . وتتبع الخاتمة ملخصاً محسوباً بدقة لجميع النقاط الهامة المطروحة . يختم « كينياتا » كتابه بصفحتين عن الصيحة والمناشدة الموجهة والمبرّرة بشكل كامل . مع هذه الحقائق المكررة والواضحة التي أعاد جمعها من أجلنا . بعد أن قام « كينياتا » بتحضير قضيته بتفكير عميق ، على أساس المعلومات الدقيقة والثابتة . نجده الآن مستعداً لنقطة الذروة هذه التي كان يطمح ويخطط للوصول إليها :

(هناك بالتأكيد بعض الأفكار التقدمية بين الأوربيين . . . ولكن حتى الآن لم يكن الأوربيون الذين يزورون إفريقيا متحمسين بشكل بارز للإفصاح عن أجزاء ميراثهم هذه إلى الأفارقة . . . .

إلى جانب أرضه يسلبون منه حكومته ، ويشجبون معتقداته الدينية ،

ويهملون مفاهيمه الأساسية عن العدالة والأخلاق ، كل ذلك باسم التمدن والتقدم . . .

وكذلك ، بطرده من أراضي أجداده ، جرّده الأوربيون من الأساس المادي لحضارته ؛ وقهروه إلى مرتبة العبودية المتعارضة مع السعادة الإنسانية .)

يُثير العمل الفنّي الرائد للمؤلف « جومو كينياتا » مواضيع هامة حول العلاقة بين الثقافة والأثر العام . ويبرهن هذا العمل على أنه بإمكان الباحث المنهجي ، إذا ارتبطت دراسته مع الرؤيا ، أن يحصل على أثر فعّال يتفوق كثيراً على مفهوم الأبراج العاجية المُهمَل . ويذكرنا بأن البحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية يتصف بأهمية تمتد إلى ما وراء حدود حرم الجامعة . من النادر أن تجد كتاباً واحداً يستطيع أن يشمل مجال التأثيرات التي تحققها (مواجهة جبل كينيا) . يعتمد هذا المجال على الفرصة التاريخية وعلى ظهور رجل يمكنه أن يجمع من وجهة النظر الثقافية بين علم المنهج والعاطفة الاجتماعية والبلاغة المُستخدمة . ومع ذلك يوفر هذا الكتاب تحدياً في وجه جميع أعضاء الجامعة لتوسيع مجال رؤيتهم دون أن يفقدوا النداء الباطني لتقصيّ الحقيقة في تفصيل مجتهد ؛ وهو يُذكر جميع العلماء بتواجد الفرصة أحياناً للقفز من التحليل الدقيق إلى المعنى العام المتضمن . من الواضح أن الثقافة ، إذا أرادت تحقيق فعاليتها الممكنة ، يجب أن تنظر إلى البلاغة الموثوقة ليس كعدو بل كحليف لها .

* * *

الفصل الثاني عشر

الأفعال وردود الأفعال

دراسة حول كتاب (المعذبون في الأرض) بقلم « فرانتز فانون »

صرّح « فرانتز فانون » في مقدمة كتاب (بشرة سوداء) أقنعة بيضاء) الصادر عام (١٩٥٢) :

(في كل مرة تنفجر الحماسة في مكان ما . وتسبب النار ، والمجاعة ، والبؤس . . . والعار للإنسان . الحماسة هي سلاح يختاره الضعيف . وأولئك الذين يسخنون الحديد ليعطوه شكلاً على الفور . أُفَضّلُ أن أدفىء جسم الإنسان ثم أتركه . يمكن أن نصل إلى هذه النتيجة : يحتفظ الجنس البشري بهذه النار من خلال الاهتياج الذاتي) .

هذا تصريح يجب أن نضعه في أذهاننا لدى دراسة كتاب (المعذبون في الأرض) ، التي وصفها « سارتر » بأنها مثّل نموذجي للنزعة المضادة للاستعمار ، التي أُشير إليها في اللغة الغريبة البالية على أنها بيان رسمي « للعالم الثالث » ، والتي ربما تعتبر غالباً على أنها ببساطة مصادقة على العنف في وضع ثوري . بالرغم من الوضوح في دراسة « فانون » ، فإن

أي ميْل للمبالغة في تبسيط فرضيات « فانون » حُكِمَ عليه بأن يشوه هذه الفرضيات

في الواقع يهتم « فانون » بتقديم نظرية عن التاريخ ، مدركاً بذلك نظاماً مكرراً الحوادث وفقاً للعلاقات الصحيحة . يحاول المرء بعد ذالك أن يتصوره في المستقبل . لهذا يجب أن تكون دراسته مختلفة كلياً وبشكل حتمي عن الطريقة المنهجية في جمع المعلومات المُتَبَعة في رواية (مواجهة جبل كينيا) ؛ أو طريقة المقالة الممزوجة مع الأحداث المترابطة التي تُميّز (الوطن والمنفى) . علينا أن نتعلم دروساً من الماضي من خلال كتاب(المعذبون في الأرض) ، وخاصة الماضي القريب ، يمكن تطبيقها في الحاضر ، الذي يتكشف في المستقبل . إذا كانت هذه هي النتيجة النهائية . إذاً يتوجب على « فانون » صياغة أساليب مقنعة من الجزء المشوّش للتجربة المتضاربة : عليه أن يُبَسِّطَ رؤيته دون اللجوء إلى تحريفها .

إحدى وسائله الرئيسية لتحقيق هدفه هي إبداع شخصيات ، ونماذج أسطورية ؛ وأشخاص روائية مُعمّمة . دون أن يعطيها أسماء معينة : فهو لا يكتب قصة ، ولا ملحمة ، ولا مقطوعة هجائية . بل يريد أن نماثل أنفسنا على الأقل بشكل متقطع وكذلك الأشخاص الذين نعرفهم مع هذه النماذج الأصلية . إذا كان من الضروري تبنّي هذه المصطلحات ، يجب أن نتأكد ماذا نعني بكلمة أساطير . فهي ليست موجودة ، ومع ذلك لا تتعرض للتحريف . نعلم تماماً أن « الإنسان العادي » ، الإنسان في الشارع ، الإنسان العادي ، الأمريكي ، الشيوعي ، الإنجليزي ، الإفريقي ، جميعهم مخلوقات من إبداع العقل – لا من إبداع المخيلة . ويمكن بالطبع استخدام هذه التشخيصات الكرتونية بسهولة كجزء من

الوسائل الأدبية لصنع شعارات الحروب ، أو تكييف مجتمع ما عن طريق حملة صحفية — والمثال الواضح على ذلك الاستعمال شبه الهستيري للمصطلح المفزع « الشيوعي » في أوضاع معينة في أمريكا .

من ناحية أخرى ، إذا كنّا نرفض أية إمكانية لاستخدام هذه المبادىء بشكل عقلاني ، يمكن أن نجد أننا غير قادرين إطلاقاً على مناقشة بعض الحركات والوقائع الاجتماعية بوضوح ، حتى إذا كانت تمثل تجربة حقيقية . إن عبارة « التاريخ يعيد نفسه » حقيقية وغير حقيقية في الوقت نفسه ، إذا رفضنا تجريد المستوى الذي يصبح عنده لهذه العبارة معنى بعيداً عن التفاصيل المتضاربة ، نصبح عندها خاسرين ولسنا رابحين . لا يتواجد « المواطن » عند « فانون » بشكل خاص أكثر من تواجد « الإنسان العادي » ، ولكن يستطيع الكاتب من خلال هذا المبدأ أن يركز التجربة الواسعة الانتشار وكذلك السلوك : لا نستطيع تناول بعض الأفكار المفيدة بعيداً عن هذه الشخصية المعمّمة :

(يعرف المواطن كل هذا ، ويضحك لنفسه في كل مرة يكتشف فيها تلميحاً إلى عالم الحيوان في كلمات الآخرين . فهو يعرف أنه ليس حيواناً ؛ وفي اللحظة التي يدرك فيها إنسانيته يبدأ بشحذ الأسلحة التي سيحمي بها هذا الانتصار) .

حالما تصبح هذه الطريقة موضوع الملاحظة الواعية ، تبدو أنها منتشرة بشكل واسع . « الفلاح الذي يلازم مكانه لا يبرحه يدافع عن تقاليده بعناد ، وفي المجتمع الواقع تحت الحكم الاستعماري يؤيد عنصر النظام الذي تكمن مصالحه في المحافظة على البناء الاجتماعي » : بينما « كلما يقوم المفكر بتشرب بيئة الناس ، كلما يزداد تخليه كلياً عن عادات

التفكير المتروي ، والصمت النادر ، والتحفظات العقلية ، ويتخلى عن روح الكتمان » .

يمكن استخدام هذه الدراسة بأمانة عقلانية في مجال واسع فقط . إذا قمنا بتبني هذه الدراسة بتعابير موجزة ، حيث لا يمكن رؤية أساليبها المعممة وفقاً للعلاقات الصحيحة ، كل هذا يؤدي بسهولة إلى مخادعة لفظية ومقبولة ظاهرياً . يكشف « فانون » عن نفسه وعن أفكاره بوضوح ؛ ويلجأ إلى تركيب دليل طموح يمكن إدراكه وانتقاده بدقة . هذا يعادل تأكيدنا بأنه ، مهما بلغت رغبتنا القوية بفحص مناقشاته بدقة ، ليس هناك في الجوهر أي خداع فكري في أسلوب « فانون » . ينقل لنا « فانون » بهذه الوسائل بعض التفسيرات الأخلاقية والسياسية عن التاريخ :

(يتوجب على كل جيل ، بعيداً عن الغموض النسبي ، أن يكتشف مهمته التبشيرية ، وينفذها ، أو يخونها) .

لا يفترض هذا التفسير مباشرة أن لجيل ما هويّة مترابطة فقط ، بل يملك أيضاً نشاطاً تبشيرياً . بما أنّ الكاتب يأخذ هذه الفكرة التجريدية كوجود مفترض ، لذا يستطيع بهذه اللغة أن يستمر بالافتراض للوقت الحاضر :

(بالنسبة لنا نحن الذين قررنا أن نكسر ظاهر الاستعمارية ، تنصّ مهمتنا التبشيرية التاريخية على إقرار جميع الثورات ، والمعارك المتهورة ، وجميع تلك المحاولات المخفقة الغارقة في أنهر من الدم) .

بالإضافة إلى هذه « المهمة التبشيرية المعتنقة ، أراد الكاتب أن يفهمنا بأن كل جزء من المجتمع له « دور » واضح ومحدد ليلعبه . بعد توزيع هذه الأدوار ، يمكن عندها الاستنتاج بأن البرجوازية ، إذا أخذنا حالة

معينة . قد نفذت دورها في أوربا ، ولكن نظيرتها في إفريقيا لم تحذُ حذوها . يبدو من السهل تشويه طريقة المناقشة هذه ، التي تعتبر في الواقع شديدة الغموض . في حين يشعر « فانون » بالحرية في استعمال هذه العبارات كجزء من اختصار المجادلة حالا تتوطد هذه العبارات (على الرغم من أنه لم يلجأ بالضرورة إلى تحديدها لدى ظهورها الأول في العمل الأدبي) ، نجد هناك قوة مقنعة للأفكار لإثارة هذه العبارات ودعمها . في كتاب (بشرة سوداء أقنعة بيضاء) يقدم « فانون » تعريفاً واحداً هاماً في شكل تقليدي :

(أُطلِقُ اسم مجتمع الطبقة المتوسطة على أي مجتمع يصبح قاسياً في الأشكال المفروضة سلفاً ، مُحَرِّماً بذلك جميع حركات التطور ، والمكاسب ، ومحاولات التقدم ، والاكتشافات . أدعو الطبقة المتوسطة مجتمعاً مغلقاً حيث لا يكون فيه للحياة أي طعم ، وحيث يتلوث الهواء ، وتتعرض الأفكار والناس إلى الفساد . وأعتقد أن الإنسان الذي يأخذ موقفاً تجاه هذا الموت يعتبر ثورياً إلى حد ما) .

بالرغم من كل ذلك نجده مستعداً تماماً أن يعطي الشيطان حقه ، وقادراً بالتناظر على وصف فشل الطبقة المتوسطة في إفريقيا المعاصرة ، كما يراه هو ، بالمقارنة مع منجزات نظيرتها في مكان آخر :

(يمكن تبرير حالة البرجوازي في الدول المتخلفة فقط بقدر ما تملك الطبقةالبرجوازية القومية قوة اقتصادية وفنية كافية لبناء مجتمع برجوازي ، وابتداع الشروط اللازمة لتطوير البروليتاريا الواسعة النطاق ، ولمكننة الزراعة وأخيراً لتوفير إمكانية وجود حضارة قومية أصيلة . . . (في أوربا) نجحت هذه الطبقة البرجوازية ، والفعالة ، والمثقفة ، والعامة بكل

ما في الكلمة من معنى في تعهدها لتراكم رأس المال ووفرت للأمة حداً أدنى من الازدهار الاقتصادي) .

لهذا لا يؤدي تصنيف « فانون » للمجتمع ضمن فئات ، وبواسطة نماذج من الشخصيات ، إلى صنع الشعارات بل إلى تحليل نقدي دقيق . تُحدِث هذه الطريقة نفسها أثراً ملائماً في عدة مناطق مختلفة : على سبيل المثال في التأكيد على دور راوي الأسطورة في دفع المجتمع تدريجياً من الشعور القبلي إلى القومي :

(يجيب الراوي على الناس المنتظرين بتقديرات تقريبية متعاقبة ، ويتخذ طريقه ، وحيداً كما يبدو ظاهرياً ولكن في الواقع بمساعدة جمهوره ، تجاه البحث عن أساليب جديدة ، ويمكن القول أساليب قومية) .

يؤدي إطار المناقشة في كتاب (المعذبون في الأرض) بالمرء إلى أن يعتبره تطوراً في خط فكري منفرد ، ولكنه في الواقع يعالج مادة متداخلة ، وجوانب متممة لموضوع هذه المادة ، وأحياناً يعالج أشكالاً مختلفة للتطور في وضع ثوري يبدو ، عندما يُوضع جنباً إلى جنب ، أنه يقدّم لنا تناقضات . ولكن إذا رأينا بعد مزيد من المناقشة هذه التناقضات كما هي في الواقع ، أيْ محطات في مسيرة التقدم ، أو بدائل لا تحتاج لأن تكون ملائمة لوضع واحد معين ، ندرك عندها أنه بالرغم من أن جميع هذه الجوانب لا يمكن أن تكون حقيقية في وقت واحد وفي مكان مفروض ، فإنها مع ذلك لم تُقدَّم بشكل مخالف للمنطق . على سبيل المثال ، يوضح « فانون » بالتحديد أن قومه يقدمون مجابهة عنيدة في وجه الخدع والمكايد الاستعمارية ؛ ومع ذلك نجده في الصفحة (١١٣) يعبر عن هواجسه حول كونهم خُدِعوا بتملقات الاستعمار :

(علينا أن نوضح للثائر بجلاء بأنه لا يجب عليه بأي حال من الأحوال أن يعمى بصره بالامتيازات التي يمنحها العدو) .

أو يوضح لنا « فانون » ثانية بأن نخبة البرجوازيين تأتي كي تسيطر على الحكومة وذلك بعملية مألوفة ومعروفة ؛ ومع ذلك بدت الحكومة في الصفحة (١٢٤) كمنقذ للمزارع القروي من سيطرة الطبقة البرجوازية المالكة للأراضي :

(في المقاطعات التي يسود فيها هذا الوضع ، تعود الجهود الوحيدة المبذولة لتحسين الأوضاع إلى الحكومة ؛ فهي تأمرهم ، وتشجعهم وتمدهم بالأموال) .

يبدو أنه في كلا المثالين يمكن أن يدخل المجتمع كل مرحلة في وقت مختلف ؛ وأن كلا الوضعين يمكن أن يتواجدا أيضاً بانسجام في أمكنة مختلفة .

تبدو طريقة « فانون » تصاعدية وقوية . ولكنه من ناحية أخرى توكيدي إلى أبعد الحدود . فالصفة الأولى تجعله شاملاً كلياً ومتضمناً ، أما الصفة الثانية فتدفعه إلى صياغة كل قطعة من مناقشته دون كفاءة ، في عبارات مطلقة . إذا كان يتوجب على هذه الازدواجية أن تؤدي إلى المراوغة أو إلى جعل المواضيع بعيدة عن الوضوح ، فانها في هذه الحالة تستحق الشجب . ولكنها ليست كذلك : بل يلجأ « فانون » إلى الكشف عن أفكاره بصراحة ودون خوف أمام الدراسة النقدية . وهكذا يمكن أن يُسمح له بنشر أوضاع بديلة دون إضعاف توكيده في أية نقطة .

يحق القول إن طريقة المناقشة هذه مليئة بالأشراك بالنسبة للكاتب والقارىء معاً . ولكن إذا تجنبنا هذه الأشراك ، تقدم لنا هذه الطريقة

فرصة لإلقاء ضوء قوي على النقاط الجوهرية في شكل جديد بالذكر . يتحدد تأثير عمل « فانون » الأدبي بشكل واسع من خلال خطوطه الثابتة والواضحة . فالحقيقة التي تفيد بأن هذا التأثير قد وقف في وجه التقييم الأكثر عداءً توحي بأن الكاتب لا يسيء استعمال طريقته المختارة في المناقشة .

إذا كان « فانون » يطلق تعميمات كثيرة ، فهذا يعني أيضاً أنه يعرف الكثير . فهو يستخدم معرفته الحقيقية والواسعة الانتشار بالمسرح الإفريقي كأساس لتعميمه :

(صدقني ، إن أهالي الزومبي أكثر رعباً من المستوطنين ؛ وبالتالي لم تعد المشكلة أن يحافظ المرء على علاقة جيدة مع العالم الاستعماري وحباتله ذات الأسلاك الشائكة ، بل أن يفكر ثلاث مرات قبل التبويل ، أو البُصاق أو الخروج ليلاً) .

على الرغم من ضرورة اقتراح المؤهلات والتعديلات بالتفصيل بالغة أي مركز معين ، تبدو النقطة التي يوضحها « فانون » ملائمة بشكل واسع من حيث المبدأ مثل أية قاعدة أخرى . يلجأ « فانون » إلى تعميم الوضع الإفريقي لهدف ما ، وذلك لكي يفسره . إذا تتبعنا مسيرته الفكرية ككل ، ومن ثمّ ، وبعد أن ندرك أنه قدم قضية ، نشعر بالإكراه لتقديم توافقاتنا الخاصة ومعالجاتنا ، ويأتي تصرفنا هذا انسجاماً مع هدف « فانون » : فهو لا ينشد أن يصبح ساطة بل أن يثير ردّ الفعل .

بالطبع إنّ « فانون » على معرفة حقيقية بالجزائر وهو يطوّر مناقشاته من خلال التجربة الجزائرية . ويبدو واضحاً في آن واحد بأن هذا يؤدي به إلى تعابير شاملة يمكن أن تتجاهل الحقيقة التي تفيد بأن الظروف المختلفة في أماكن متنوعة تُنتج شروطاً مختلفة . « الفلاح الجائع . . . هو أول

إنسان بين المستغَلين يكتشف بأن العنف فقط يعود بالفائدة . بالنسبة له ليس هناك حلّ وسط . أو إمكانية للتوصل إلى إصلاح » . ومع ذلك لم يكن جميع الفلاحين في كل مكان يعانون من الجوع . « ... يعيش السكان الفلاحون بالمغايرة مع خلفية الحضارة . حيث بقي التركيب التقليدي للمجتمع سليماً » . ما هي إذاً المناطق المحتلة من قبل المهتدين المتطرفين بالديانة المسيحية ، مثل قبيلة « بالوكول » في أوغندا ؟ يرى «فانون» أن أحد أهم تأثيرات الوضع الثوري في الجزائر يكمن في انهيار التقاليد الصارمة والمخيبة للسلطة داخل العائلة :

(يبدو لنا أن النقطة الأكثر أهمية في هذا التعديل هي أن العائلة قد تفرقت إلى عناصر متنوعة بعد أن كانت متجانسة ومتراصّة فعلياً . كل فرد من أفراد هذه العائلة ربح من الشخصية الفردية ما أضاعه في انتسابه إلى عالم تسود فيه القيم المضطربة بعض الشيء . . . تذوب الرابطة القديمة بالسلف تحت شمس « الثورة ») .

هذا المقطع من كتاب (استعمار يحتضر) ، الذي يعزو فيه « فانون » التحول من التماسك إلى الفردية ، الذي أسلفنا ذكره في فصول سابقة ، إلى الجزائر بشكل خاص ، يذكرنا بفروق هامة . لم يكن وضع العائلة العربية مماثلاً لنظيره في إفريقيا التقليدية المجاورة للصحراء . يمكن بالضبط الحصول على التأثيرات ذاتها عن طريق أسباب مختلفة كلياً ؛ ومع ذلك من الواضح أن هذا التحويل الاجتماعي سيلاقي الترحيب في جميع الأحوال ودون استثناء ، حتى من المتطرفين الأفارقة . مرة ثانية : يؤكد « فانون » في كتاب (المعذبون في الأرض) :

(الأحلام . . . في القرى ليست من أجل الحصول على الأموال أو النجاح في الامتحانات مثل الأطفال في المدن ، بل هي أحلام التطابق مع

بعض الثوار أو غيرهم ، قصة أولئك الذين ما تزال ذكرى استشهادهم البطولي حتى اليوم تحرك مشاعرهم نحو البكاء) .

في عام ١٩٦١ ، عندما صدر هذا العمل الأدبي أول مرة في فرنسا ، انتشرت بسرعة حمى استجواب كالوباء في أجزاء عديدة من ريف إفريقيا .

يمكن لبعض القرّاء أن يمتنعوا عن تطبيق أفكار « فانون » على بيئتهم الخاصة وفقاً للأشياء الشاذة الظاهرة التي يمكن أن تتواجد في هذه البيئة . يناقش « فانون » بقوة بأن الحكومة التي تمّ انتخابها تختار عادة المحافظة على السياسة التي تقول إنه لا يوجد سياسة :

(تم التصريح عدة مرات ، بأن العقيدة الوحيدة الجديرة بالاهتمام هي اتحاد الأمة في وجه الاستعمارية . . . تساءل المناضلون عن إمكانية تحليل اتجاه التاريخ بشكل أكثر وضوحاً) .

كل هذا حسن جداً . ولكن من ناحية أخرى يمكن وضع سياسة ذات مغزى فكري على الورق عندما يصبح الوقت متأخراً لأن نتأمل إمكانية تحقيق هذه السياسة . يرى الكاتب بوضوح أن الحركة التعاونية عرضة للفساد ؛ ويقدم حلاً لذلك :

(إذا كانت الحكومة ترغب باخراج البلد من حالة الركود لتضعه بشكل جيد على الطريق نحو التقدم والتطور . يجب عليها قبل كل شيء أن تؤمم القطاع التجاري للطبقة المتوسطة . . . إذا أردتَ التقدم . عليك أن تقرر في الساعات القليلة الأولى تأميم هذا القطاع) .

بغض النظر عن طبيعة هذه المناقشة التي تتسم بالتناقض الظاهري ، يمكن أن يبدو « فانون » وكأنه يبشر باليأس في وضع مضى فيه الوقت

ولم تعد نصيحته تؤخذ بعين الاعتبار . تتوضح السيادة الاستعمارية التي تحاول فرض السيطرة بالقوة على حزب معين عند الاستقلال في قضية « كينيا » ؛ ومع ذلك فشلت المبادرة الاستعمارية . ويمكن القول إن بعض التأثيرات التي تنبأ بها « فانون » كانت واضحة .

ولكن برغم كل شيء طُرِح الموضوع بطريقة الكفاءة . وما يزال واضحاً أن طريقة « فانون » في التعميم وسيلة هامة ، بين يديه ، للوصول إلى تحليل جوهري : فهو يقول أشياء وجدها المتطرفون ، والمقاتلون ، والمفكرون الثوريون صالحة في مناطق منفصلة على نحو واسع :

(ولكن من المألوف أن نلاحظ ونقول إنه في أغلبية الحالات . وبالنسبة لـ ٩٥ ٪ من السكان في الدول المتخلفة . لا يؤدي الاستقلال إلى التغيير الفوري) .

في معارضته لبعض نظريات البيض في كتاب (بشرة سوداء أقنعة بيضاء) لم يطالب « فانون » بأن يكون نزيهاً ، بل يصرّ بصراحة على موقفه الشخصي :

(أعتقد بصدق أن التجربة الشخصية يمكن أن يفهمها الآخرون ؛ ولا يسرني أن أعان بأن مشكلة السود هي مشكلتي وتخصني وحدي ويعود لي فقط مهمة دراستها . ولكن يبدو لي أن السيد « مانوني » لم يحاول المشاركة شخصياً في يأس الإنسان الملون في مجابهته للرجل الأبيض . في هذا العمل الأدبي أصرُّ على نقل بؤس الإنسان الأسود وأعتبره موضوعاً أساسياً . من الناحية المادية والعاطفية . لم أرغب بأن أكون موضوعياً . إلى جانب ذلك ، سيكون هذا خداعاً : لا يمكنني أن أتصرف بموضوعية).

بالرغم من معرفتنا التامة بأن الأشياء تتنوع محلياً ، هناك محاولة قيّمة

في كتاب (المعذبون في الأرض) لملاحظة أسلوب يمكن التنبؤ به في الحوادث بواسطة تجربة سابقة مركزة . إن الحقيقة التي تفيد بأننا على معرفة بهذه التنوعات بحد ذاتها كتنوعات يمكن أن تجعلنا أكثر استعداداً لمعرفة صلاحية الأسلوب المعمّم . بعد قراءة كتاب « فانون » ، لم نعد نفكر ، أو نخطط ، ضمن منطقة مطلقة من الحقائق المنفصلة وغير المقروءة .

إذاً يتسم هذا العمل الأدبي بمطالبة مماثلة للدراسة في سياق نقدي أدبي مثل أي تصريح بليغ وحديث لنظريات معينة حول مواضيع ذات اهتمام عام . إن نوع التحدي والسرور الذي يقدمه هذا العمل يشابه ذلك الذي أستنتجه من التفاعل مع (الحضارة والفوضى) بقلم « ماثيو أرنولد » . ومقدمات رواية (الرائد باربارا) أو (عربة التفاح) ، على سبيل المثال ، بقلم « برناردشو » ، ورواية (الولاء لكتالونيا) بقلم « جورج أورول » . بدت المناقشة جميلة الشكل ، مع أنها وُضعت في قالب يؤكد التوترات الفكرية والأخلاقية . نجد هنا أفكاراً منبهة ومخططة بقوة تمكنها من الحصول على جذور ، لتنمو وتحمل الثمرات في عقل المرء . ونشارك أنفسنا باثارة ، وبسعة في الخيال ، في التمسك بالأفكار الأساسية التي تمت صياغتها في أسلوب بلاغي مثير :

(إذا كان بناء جسر لا يزيد من أدراك أولئك الذين يعملون عليه ؛ إذاً ليس هناك حاجة لبنائه ويمكن للسكان أن يستمروا بالسباحة عبر النهر أو استعمال القارب . لا ينبغي أن « يهبط الجسر بالظلة » من الأعلى ؛ أو فرضة « بقاسرة إلهية » فوق المسرح الاجتماعي ، بل على العكس تماماً يجب أن يتم بناء الجسر بواسطة عضلات الشعب وعقله . . . حتى يتمكن الناس من تقبل الجسر كلياً وجزئياً وإدراكه ، وتحمل مسؤوليته . بهذه الطريقة فقط ، يصبح كل شيء ممكناً) .

يستطيع « فانون » . مثل « كينياتا » لكن بطريقة مختلفة . أن يلقي ضوءاً ويسبر أغوار المواضيع التي تثير أيضاً اهتمام القارىء . من الصعوبة أن نتذكر غالباً بأن هذا الكتاب وُضع عام (١٩٦١) إذْ يبدو بأنه يبحث باعتدال في الأحداث البلاغية التي حدثت في الواقع منذ ذلك الحين . لنأخذ بعين الاعتبار ، على سبيل المثال . تحليل « فانون » لأحد دوافع « نجوجي » في رواية (حبة قمح) :

(طالب المزارعون الكبار ، حالما نوديَ بالاستقلال ، بتأميم المحصول الزراعي . ولجؤوا من خلال خبرات التخطيط المتنوعة إلى تنفيذ مسح كامل للمزارع التي كان يملكها المستوطنون سابقاً ، معززين بذلك قبضتهم على المقاطعة . بَيْدَ أنهم لم يحاولوا تقديم طرق زراعية جديدة ، أو تكثيف الزراعة . أو توحيد أساليبهم الزراعية ضمن اقتصاد وطني حقيقي) .

نجد أن المخزون اللغوي في أسلوب « فانون » هو التصريح الأكثر توكيداً : « في فترة القضاء على الاستعمارية : أخذت الجماهير المستعمَرَة تَسخر من هذه القيم ، وتحتقرها ، وتلفظها بعيداً » . يعتبر « فانون » بليغاً وعنيداً : « لقد قُهِرَ ولكنه لم يتذلل ؛ وعُومِلَ كتابع ولكنه لم يرض بتابعيته » . يعتبر موقفه هذا ساخراً ومؤكداً للذات بثقة في آن واحد . إنّ حِدّة أفكار « فانون » تمكنه من جمع المواصفات التي لا تترابط عادة ؛ لكي يصبح فظاً ومعقداً في وقت واحد — يقول عن طبقة السود المتوسطة بأنها « قد شاخت قبل أن تصل إلى معرفة الوقاحة ، والشجاعة أو إرادة النجاح عند الشباب » . وهكذا ، بما أن محبة الأمثال

البارزة يمكن أن ترتبط بميله نحو التعميم ، ليس هناك داع إذاً لأن نقترح بأن هذه الكتابة ساذجة بأية طريقة كانت :

(يلجؤون ، دون شفقة ، إلى استخدام المحنة القومية السائدة هذه الأيام كوسيلة للنجاح عن طريق التخطيط والسرقة المشروعة ، باتحادات الاستيراد والتصدير ، والشركات ذات المسؤولية القانونية المحدودة التي تقامر في سوق الأوراق المالية ، أو الترفيع الجائر) .

يمكن إدراك تفاصيل موضوعه بشكل واضح ، ومناقشة الأساس الذي يقوم عليه تفكيره بشكل جيد .

ومع ذلك لم يكره « فانون » استعمال الشعارات القوية والفعالة : « من أدنى متطلباته أن يصبح الأخير بساطة الأول » ؛ ولم ينفر أيضاً من الإيضاحات الثورية: « ليس هناك سلوك مخلص في هذا الوسط الاستعماري : والجيد يعني بالنسبة « لهم » الشر تماماً » . في الصفحة (٤٠) يلخص « فانون » « أحلام السكان » في شكل يجب اعتباره أسلوباً بلاغياً بدلاً من برهان مصدّق . وهكذا يتسمّ أسلوب « فانون » بالتناقض الظاهري . على الرغم من أنه يملك ميّزات البساطة الظاهرة — أي الصراحة والمناشدة الشاملة — إلا أنه بعيدٌ عن البساطة التي يبدو عليها . بصرف النظر عن استعمال التراكيب المتوازنة والتي تتمتع بثقافة رفيعة ، نجده يلجأ إلى استعمال صور ومفاهيم مركبة :

(ينطوي ذلك الدافع للاستيلاء على مكان المستوطنين على قوة عضلات طول الوقت ؛ ونعرف في الواقع أنه في شروط عاطفية معينة يؤدي وجود عقبة إلى إبراز الميل تجاه الحركة) .

يرسم لنا « فانون » شكلاً من أكثر أشكال المقارنات فائدة بين الثغرة القائمة في المجتمعات الصناعية التي تفصل القائد عن الأفراد العاديين

في اتحاد تجاري وبين الثغرة بين الفئات المشابهة في وضع مستقل جديد . ويشعر بالحرية للدخول في بعض درجات التقنية :

(في هذه المناطق ، باستثناء بعض أنواع التقدم المذهلة تُظهر الدول المختلفة غياباً مشابهاً للأساس .

يعتبر الهروب المذهل لرأس المال ظاهرة من أكثر الظواهر الثابتة للتخلص من الاستعمارية) .

أحياناً ، وبالمقارنة مع بعض كتاباته الأخرى ، نتذكر بأن « فانون » طبيب للأمراض العقلية ، ولكن نادراً مانلاحظ ذلك في هذا العمل (باستثناء الدراسات الأخيرة للموضوع) :

(نميّز هنا بوضوح وعلى مستوى المنظمات الشعبية أساليب السلوك المعروفة للتخلي .

تقوم هذه الطبقة الفوقية السحرية التي تخترق المجتمع الفطري بتنفيذ بعض المهام المحددة في نشاط الليبيدو (١)) .

دون الاستمرار في هذه الصفات التقنية إلى حد الإسراف ، يفترض الكاتب ، في تقديمه لتلك الصفات التي أسلفت ذكرها ، بأن قراءه على مستوى يجاريه من الذكاء وحسن الإطلاع .

يعتبر التناقض الظاهري بالفعل وسيلة مناسبة تُستخدم في المحاولة لتحليل وضع يتطلب بوضوح انقلاباً كلياً للشكل الكلاسيكي : « في الواقع ، وكالعادة ، يبيّن له المستوطن الطريق الذي يجب أن يسلكه إذا أراد أن يصبح حراً » . إذا كان « فانون » يرى المثقف على قدر كبير من الرصانة ، ومنهجياً مفرطاً حين يقع في قبضة « ساحقة الحجارة الرهيبة » ،

---

١ — طاقة انفعالية أو نفسية مستمدة من الدوافع البيولوجية الأولية وذات هدف .

يكون عندها « فانون » على اطلاع تام بالعناصر ما فوق المنطقية في الصراع ، وينشد « معنويات وطنية من شأنها أن تريح قلب الإنسان » .

تبدو مناقشات « فانون » متبلة بالذكاء ومشحوذة بنزعة السخرية . وهذه ليست زخارف ، بل جوانب أساسية من فلسفته الوضعية (١) من ناحية وسخريته الموجهة من ناحية ثانية : « بقدر ما يهتمون بالمذهب ، يعلنون عن الضرورة الملحة لتأميم سرقة الأمة » . نجده يعزي نفسه في بعض الأحيان بتصريح مكبوح وجاف : « الجسور المنسوفة ، والمزارع التالفة ، وحركات القمع والنزاعات كلها من شأنها أن تمزق بقسوة الاقتصاد » . ويتعامل مع خصومه ، البيض والسود ، بتهكم ساخر : « لأنهم لم يقتنعوا مطلقاً بأن هذا العنف الجماهيري النافذ الصبر هو أكثر الوسائل الفعالة للدفاع عن مصالحهم الخاصة » . يحب « فانون » أن يكشف عن التناقضات الموروثة في الإصرارات النفعية للعنصريين ، الذين يلجؤون بشكل طبيعي إلى تغيير دورهم عندما تتبدل الظروف :

(لهذا يقولون إن السكان يرغبون بالذهاب بسرعة كبيرة . الآن ، لن ننسى مطلقاً أنهم منذ فترة وجيزة فقط تذمروا من تباطئهم ، وكسلهم وإيمانهم بالقضاء والقدر) .

و (كما وجدنا « كينياتا » يفعل سابقاً) يترك « فانون » أولئك الذين يعارضهم ليدينوا أنفسهم بأفواههم عندما تسنح الفرصة لذلك ، بينما يحافظ على تعبير جامد خال من أي معنى :

(يصرح السيد « مبا » رئيس « الجابون ») بكثير من الجدية لدى

---

١ — الفلسفة الوضعية : فلسفة أوغوست التي تعنى بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب مهملة كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة .

وصوله إلى باريس في زيارة رسمية : « جابون دولة مستقلة : ولكن لم يتغير شيء بين جابون وفرنسا؛ سيستمر كل شيء على وضعه السابق » . في الواقع ، التغيير الوحيد الحاصل هو أن « السيد مبا » رئيس جمهورية الجابون وقد تمّ استقباله من قبل رئيس الجمهورية الفرنسية (.

يتوافق فنّ قلب الظروف والأحوال بإتقان مع رغبة « فانون » بأن يكون مُعبراً ومتوازناً في آن واحد . على سبيل المثال ، يصور « فانون » ببراعة الاستعماريين السابقين والنخبة السوداء في أسلوب جميل من السخرية :

(يعطي العالم الثالث غالباً الانطباع بأنه يتمتع بالأمور الحسية وبالتالي يجب أن يحصل على نصيبه الأسبوعي من الأزمات . يثير الأشخاص الذين يتربعون على رأس الدول الجائعة . ويتكلمون بصوت عالٍ ، السخط الشديد . لدرجة أنك ترغب باسكاتهم . ولكن ، على العكس ، نجد أن عليهم طلباً كبيراً . فهم يأخذون باقات الزهور ؛ ويُدعَون إلى حفلات العشاء . في الواقع ، إننا نتشاجر حول من يستطيع كسب ودهم . وهذا ما يسمى فقدان الحس بالمسؤولية) .

على الرغم من أن « فانون » يكشف عن رقة رائعة في المشاعر تمكنه حتى من مجابهة المقاطع الكريهة في موضوعه دون إحجام ، إلا أنه بالطبع تحت السطح تماماً ، في جدّية مفرطة ويريدنا أن ندرك ذلك بوضوح :

(الآن يجب القول إن الجماهير تظهر نفسها عاجزة كلياً عن تقييم الطريق الطويل الذي قطعته . لم ينجح الفلاح الذي يستمر بنبش معيشته من التربة ، والشخص العاطل عن العامل الذي لم يجد وظيفة ، على الرغم من أيام العطل العامة والرايات ، حتى لو كانت جديدة وملونة بشكل

رائع . في إقناع أنفسهما بوجود أي تغيير فعلي في حياتهما . تزيد الطبقة البرجوازية التي تملك السلطة بزهو الاستعراضات ؛ ولا تملك الجماهير أية أوهام . فهم جائعون ؛ ولم يعمد موظفو الشرطة ، مع أنهم أصبحوا الآن إفريقيين ، إلى إعادة الطمأنينة لهم بشكل خاص) .

سيجد أي قارىء لكتاب (المعذبون في الأرض) القناعة الكافية بأن « فانون » يقدم مواضيع ثورية واضحة ؛ ولكنه لا يعيد أو يلخص هذه المواضيع بنفس الشمول وفقاً لعلم أصول التدريس الذي نجده ، على سبيل المثال ، في كتاب (مواجهة جبل كينيا) بقلم « كينياتا » . فهو يؤكد على بعض النقاط أكثر من غيرها ؛ ويمكن أن يتساءل المرء فيما إذا كان التأكيد المشابه نظامياً أو مدروساً . إذا أمعنا النظر باحكام في أساليب « فانون » كمؤلف مقنع ، فإننا سنطالب بفحص فعالية تخطيطه . يمكن أن يبدو التصميم في البداية عرضياً ، أو حتى غير مقصود ، حيث أنه بالرغم من كل العنف والإقناع الذي يعبر عنه ، نجده يتجنب نوع الشكلية الذي يجعلنا نشعر بأننا أجبرنا عمداً على التأثر . بل يقنعنا ، بدلاً من ذلك ، بأننا نالنا ملء الحرية بالتوصل إلى قرار . ولكن « فانون » مجادل جيد ؛ ويقود اتجاه أفكارنا بثبات ودون تطفل . حتى في هذه الحالة ، يجب أن نشك فيما إذا كان خمسة قرّاء مختلفين قاموا على انفراد بتلخيص أفكار « فانون » سيقدمون تلك النتائج المشابهة كما لو أنهم يقدمون ملخصاً أدبياً لكتاب (مواجهة جبل كينيا) . يمكن أن أجد نوعاً من المتعة في تقديم ملخصي ، الذي يقع تحت سبعة عناوين ، إلى الآخرين ليقارنوه مع ملخصاتهم .

تأتي أولاً مجموعة الأفكار المتعلقة بموقف الفلاحين تجاه الأفكار الثورية . يرى « فانون » أن الفلاحين هم جوهر الحركة الثورية : « في

الدول الاستعمارية الفلاحون وحدهم هم ثوريون » . يصفهم « فانون » في عبارات شبه رومانسية ، ومع ذلك تأتي صورته واقعية : « يبقى الريفيون ككل في حركاتهم العفوية منظمين ومحبين للخير » . « تلتف عباءة الفلاح حول (المواطن المقاتل) برقة وثبات لا يُشكُّ فيها أبداً » . يملك « فانون » تفهماً صادقاً للحنكة السياسية عند الجماهير القروية ، الذين لا يمكن اعتبارهم نسخاً واضحة فقط لأنهم لا يستقبلون الاستشهاد ببساطة . على الرغم من أن الناس يمكن أن يُطلقوا المديح والإطراءات في وجود الموظفين ، « في الشارع عندما يأتي المساء ، بعيداً عن القرية ... خيبة الأمل القاسية عند الناس ، ويأسهم ولكن أيضاً غضبهم المتزايد يجعل نفسه مسموعاً » . يؤكد « فانون » أن الناس بصورة عامة يتوقون لتعلم الأشياء وقادرون تماماً على إدراك تلك الأمور التي يُعتقد غالباً بأنها تتجاوز قواهم الفكرية : « يحبون أن يروا الأشياء واضحة أمامهم دون عناء » . « تثبت التجربة أن الجماهير تفهم تماماً أكثر المشاكل تعقيداً » ، ولكن بالطبع ، شريطة استعمال اللغة لشرح المعنى ، بدلاً من جعلها مبهمة منذ البداية :

« يمكن تفسير كل شيء للناس ، بشرط واحد وهو أنك تريد فعلاً أن تجعلهم يفهمون » . ثم يتبع بعد ذلك بأن « الثقافة السياسية للجماهير تقترح أن لا نعاملهم كما نعامل الأطفال بل أن نجعل منهم راشدين » .

أما موضوعه الثاني فهو أن « العنف . . . يُجدي نفعاً فقط عندما يُجابَه بعنف أشد منه » . فهو يرى وفقاً لتناقض ظاهري مميز بأن الوضع السابق ينقلب مرة ثانية في هذا المجال : « بعد انقلاب ساخر للأوضاع نرى أن السكان هم الذين يؤكدون الآن أن المستعمر لا يفهم شيئاً سوى القوة » . لا يرى « فانون » أية متعة في العنف بل يراه

كضرورة مروّعة ؛ ولكن لكي نفهم مناقشاته يجب أيضاً أن ندرك بأن « فانون » يعتبر العنف كبناء بوتقة اجتماعية يذوب فيها العرف القديم وتحلّ محله المعتقدات الجديدة :

(العنف وحده ، العنف الذي مارسه الناس، العنف المنّظم والمثقف من قبل قواده ، يسهل للجماهير إمكانية فهم الحقائق الاجتماعية ويسلمها مفتاحها) .

في الواقع ، سأعتبر هذه النقطة المعتقد الثالث ، والتي تفيد بأن العنف الذي يتم إدراكه وتوجيهه بشكل مناسب يمكن أن يصبح إيجابياً وطاهراً :

(عند مستوى الأفراد ، يعتبر العنف قوة مطهرة . إذ يحرر المواطن من عقدة التابعية ومن يأسه وكسله ؛ وتجعله فرداً شجاعاً يستعيد احترامه الذاتي) .

رابعاً ، يؤكد « فانون » بأنه يمكن تنفيذ عملية تحويل المجتمع بشكل بنّاء فقط إذا كان المرء يعمل ليصل إلى نظرية مُصاغة وفق خط منسجم :

(لن تستطيع أن تقلب أي مجتمع ، مهما كان بدائياً ، رأساً على عقب وفقاً لمخطط كهذا إذا لم تقرر منذ البداية ، أي منذ الصياغة الفعلية لذلك البرنامج ، التغلب على جميع العقبات التي ستواجهك في عملك هذا . ستكون مهمة إيصال الناس إلى مرحلة النضج أكثر سهولة باكتمال التنظيم والمستوى الفكري العالي لقادة هذا التنظيم) .

وخامساً ، يجب أن تكون أحد أحجار الزاوية في هذا البرنامج هو إرجاع الثورة إلى عامة الناس في الريف . ويجب أن ينتقل مركز الحكومة بعيداً عن أكبر مدينة ؛ وتتركز شبكة الحزب في المقاطعات الريفية : « يجب أن تُلغى المركزية في الحزب في الحدود القصوى .. وهذه هي

الطريقة الوحيدة لإعادة الحياة إلى المناطق البائدة ، تلك المناطق التي لم تستيقظ بعد » . بالإضافة إلى ذلك، تتعلق مساوىء مفهوم الحزب غالباً برفض الابتعاد عن المراكز التجارية الرفيعة والمتمتعة بامتياز جيد . ما يزال « فانون » يعارض نظام الحزب الوحيد « المفروض » ، على الرغم من أن مضامين هذه الكلمات المشددة يمكن أن يكون هاماً في مواضيع كثيرة .

سادساً، سأضع الضرورة للتوكيد على القومية عند مرحلة التطور الاجتماعي تحت الدراسة . هذا يعني من ناحية الابتعاد عن العصبية القبلية بكل وسيلة ممكنة في أي مكان وزمان تتبنى فيه هذه القبلية موقفاً مُغالياً في التعصب أو موقفاً انفصالياً . من ناحية أخرى توحي بضرورة التحرك على مراحل نحو الدُوَلية ، التي تعني بناء وعي وطني أولاً — وهي بحد ذاتها مهمة معقدة — وذلك قبل الاهتمام « بالوحدة الإفريقية » . يبدو « فانون » جريئاً ، على الدوام ، بتقديم أفكار تكون مثيرة للجدل حتى بين أولئك الذين من المحتمل أن يقدمون له الدعم بشكل عام .

أخيراً، سأورد الحاجة الملحة بالنظر إلى التقاليد على أنها تتميز بفعالية مستمرة ولها علاقة مباشرة مع الحاضر : يجب احترامها ، وفي الوقت نفسه تكييفها بشكل أكثر تلقائياً مع الظروف المعاصرة أكثر مما يسمح به المحافظون المتطرفون :

(عندما يتعهد الناس نضالاً مسلحاً أو حتى سياسياً ضد استعمارية قاسية ، يتغير المغزى من التقاليد . . .

يجب أن يدرك المفكر الوطني الذي يرغب بإبداع عمل فني أصيل أن حقائق الأمة هي في المكان الأول وقائعها . ثم عليه أن يستمر حتى يجد البوتقة الحارة التي ستنبثق منها معرفة المستقبل) .

لا يكشف « فانون » عن تواضع مزيف في تبني دور المتنبيء عن طيب خاطر . ويتكشف الهدف الذي يطمح إليه في الميزان الذي يؤكده في أسلوبه . تظهر محبته للتوازن البلاغي بوضوح في أكثر العبارات شمولاً :

(يجيب الفرد الخاضع لحكم الاستعمار على القول : « يتساوى جميع السكان » بعبارة « يتساوى جميع المستوطنين ») .

أو مرة ثانية :

(من الآن فصاعداً ، « نحن » الذين يجب أن « نتعقبه » ؛ بالرغم من جميع ميزّات العدو الفنية وقوته المدفعية العظيمة فهو يعطي انطباعاً بأنه يتخبط متعثراً ويعجز عن التقدم . أما بالنسبة لنا ، فإننا نغني ، ونمضي في الغناء) .

وإذا كنّا نرغب بتأكيد إحساس « فانون » بالذروة البلاغية ، يمكن أن نعيد قراءة نقطة الأوج المثيرة في وصفه للنخبة الجديدة الفاسدة . يعتبر هذا واحداً من الأجزاء الهامة ضمن نظام المناقشة الهادئة والشاملة . يعرض « فانون » إعادة تفكير جوهرية لمواضيع رئيسية في زمانه ، ويقصد أننا سنكون على اطلاع ونشاركه في تحليقاته . ويرفض بوقار سياسات المرحلة الأولى من الحكومة الذاتية للسود وذلك في عبارات متصلبة :

(لنكن صريحين : لا نصدق بأن الجهد الجبار الذي يطالب به الناس المتخلفون قوادهم سيعطي النتائج المطلوبة) .

لا يستطيع المتنبيء أن يكون دفاعياً أو جباناً ؛ ويقبل « فانون » ضمنياً تحمل مسؤوليات هذا الدور ، وقد تلقى الحماية عندما شعر بأنه حقق الرؤيا النبوئية . كما أسلفت من قبل ، لاحظ « فانون » بالفعل أشياء أصبحت فيما بعد أموراً مألوفة بالنسبة لمعظم الناس الآخرين . ومثل

جميع المتنبئين تقريباً يقدم لنا تحذيراً ، يعتبر أيضاً في الواقع تصريحاً بالسياسة ، السياسة التي تملك بديلاً واحداً فقط وهو الكارثة على بعد تقليدي : « يجب أن تنتهي « الحرب الباردة » ، لأنها لا تؤدي إلى شيء » . كيف ننظر إلى هواجس الشر لمتنبيء في ضوء التاريخ السابق ؟ ربما كان من الوقاحة طرح هذا السؤال منذ خمسة عشر عاماً أو أكثر . ومع ذلك من المحتمل نَسبُ المشاكل الجارية قبل كل شيء إلى الإخفاقات في المناطق التي عرّفها .

من ناحية ثانية لا يعتبر « فانون » مُتنبئاً بالهلاك . بل متفائلاً على نحو رائع ومشجع . ويبدو أن موضوعه على الدوام « سوف ننتصر » . يصرح في كتاب (بشرة سوداء أقنعة بيضاء) :

(يجب أن يكون المجتمع صَرحاً يدعمه الناس الأقوياء . يرتبط هذا التركيب بالحاضر إلى درجة أعتبر فيها الحاضر بالغة شيء يمكن تجاوزه) .

يبدو « فانون » شديد الثقة بنفسه ، وخاصة من خلال إيمانه الراسخ بالحزم التربوي والإيجابي عند الفلاح :

(هؤلاء الناس ، المعدمون إنما الأحرار ، يسرعون بامتلاك ضمير اجتماعي في البيئة الإفريقية والعالمية المعاصرة ؛ وهذا ما سيتعلمه الفرديون التافهون بسرعة (.

تثير تراكيبه المتزامنة في القارىء الإحساس بأن آماله في طريقها نحو التحقق حتى في لحظة الكتابة : « تتعارف المجموعات بعضها مع بعض وتشكل الأمة في المستقبل كلاً لا يتجزأ » .

تجري الوحدة المتكاملة « للخاتمة » الموجزة لكتاب (المعذبون في الأرض) في وريد النصيحة البلاغية : إنها صيحة جريئة .

(ولكن إذا أردنا للإنسانية أن تتقدم خطوة إلى الأمام ، إذا أردنا تقديمها إلى مستوى مختلف عن ذاك الذي أوصلتها إليه أوربا ، إذاً يجب أن نخترع ونكتشف) .

ليس هناك رضى ذاتي في النزعة التفاؤلية عند « فانون » . فهو مجادل معتدل يجعلنا دوماً على علم بأن المهام التي يوجزها عسيرة ؛ ولكنه في الوقت ذاته يؤكد بأن كل شيء ممكن . ويقنع جمهوره بضرورة الحركة ثم يشجعهم على العمل .

بالرغم من مرحه الظاهر ، يجده الكثير من القراء الأفارقة جازماً بشكل مزعج في كل من أساوبه وحِكَمه التي – كما هو مقترح بعض الأحيان – تشبه تحايلاته الاجتماعية في أنها تنتقل بشكل غير متجانس من وضع معين إلى التطبيق العام . ومع ذلك يبدي « فانون » نزعة تواضع حقيقية لا تتضمن أية مسحة من المخادعة اللفظية . ويقدم فلسفته الوضعية العنيفة على سبيل المثال في كتاب (بشرة سوداء أقنعة بيضاء) مع حياء صادق بالتأكيد : « ومع ذلك فإنني أقول إن كل نَقد من ذلك النوع يتضمن حلاً ، إن كان بالإمكان للمرء فعلاً أن يقدم حلاً لأحد الأشخاص – أو لكائن حي » .

أخيراً ، يعتبر « فانون » كاتباً اشتراكياً وإنسانياً في أوسع معنى لهذه العبارات . فهو يعامل الاستعمارية الزائفة كقاعدة بدهية – إلى حد أنه ليس هناك ضرورة لمناقشة الحجج المؤيدة والمعارضة للموضوع في كتاب (المعذبون في الأرض) . محملاً بهذه القاعدة ، يعتبر « فانون »

النخبة الإفريقية هدفه المباشر . ويشير بأنه من الواضح إلى حد مربك عدم إمكانية تحقيق أي تقسيم بسيط في أي وضع على افتراض كون الخير والشر يتطابقان على التوالي مع الأسود والأبيض ، أو حتى مع الإفريقي والمستعمر (كما يكتشف على نحو واضح هنا وفي « الاستعمارية المحتضرة ») . تبدو إنسانيته صادقة بقوة وقاطعة :

(ذكرت في مقدمتي أن الإنسان هو « سيد نعم » . ولن أتوقف مطلقاً عن تكرار ذلك . نعم للحياة . نعم للحب . نعم للكرم . ولكن الإنسان هو أيضاً « سيد لا » لا لا حتقار الإنسان . لا لانحلال الإنسان . لا لاستغلال الإنسان . لا للذبح ما هو أكثر إنسانية في الإنسان : الحرية) .

ويطالب دوماً بتوضيح السياسات بهذه التعابير دون أي لبس :

(تكمن المشكلة في معرفة المكان الذي يعتزم (السياسيون من السود) منحة لشعبهم ، ونوع العلاقات الاجتماعية التي ينوون إقامتها بالإضافة إلى مفهومهم عن مستقبل الإنسانية) .

تعتبر النزعة الدولية عند « فانون » ببساطة وجهاً آخر من إنسانيته : « ليس هناك مهمة للزنوج ؛ ولا واجب على البيض . . . أجد نفسي فجأة في هذا العالم وأعلم بأنني أملك حقاً واحداً فقط : وهو مطالبة الآخرين بالسلوك الإنساني » . ولكن بالرغم من شمولية مفهومه ، فهو إنسان عملي بتصميم . ولا يرى أي معنى للدولية إذا قُدِّمت كهدف مباشر ، لأنها يمكن أن تنمو بوضوح فقط كنتيجة طبيعية للقومية الصادقة :

(بغض النظر عن البقاء بمعزل عن الأمم الأخرى ، فإن التحرر الوطني هو الذي يقود الأمة لتلعب دورها على مسرح التاريخ . يعيش

الوعي الوطني في قلب الوعي الدولي وينحو هناك . وهذا النشوء ذو الطبقتين يشكل كاياً مصدر الحضارة برمتها) .

سواءٌ كان القارىء الفرد يجد أن « فانون » أشبه بقطعة اللحم القاسية على المعدة أم لا ، فإن صدقه ليس هو الموضوع الذي نحن بصدده الآن ، وعلينا أن نشعر بالإثارة والتأثر بتعبيره الانفعالي عن الأفكار . لأن أسلوبه التوكيدي ليس ، في الواقع ، توكيداً ذاتياً ، بل يُعهد إليه توكيد هذه الأفكار : « ليس الأمر الهام أن تعرف العالم بل أن تغيره » .

* * *

الفصل الثالث عشر

« في بلده »

دراسة حول (الوطن والمنفى) بقلم « لويس نكوبي »

يقدم الواقع في إفريقيا الجنوبية في وقتنا هذا صورة مؤلمة ، بقدر ما هي مأساوية ، كأي محيط سلمي في القرن العشرين . وقد نشأت منه بعض الوثائق الأدبية الجميلة والمثيرة للمشاعر ، التي تخترق جدار اللامبالاة ، وتتولد من الألفة ، التي يواجه بها باقي العالم بشكل رئيسي نكبة إفريقيا الجنوبية ، بشكل أكثر قوة وبروزاً من أي شكل آخر للتصريح أو الاحتجاج . ومع ذلك ربما تُحدث نوعاً من الدهشة ، ليس لأن بعض الأعمال الأدبية مثل رواية (بمسير تحت الليل) و (قُتل للحرية) قد أخذتنا إلى جوهر واقع الحياة من يوم إلى يوم في ولاية شرطة ، ولكن ، مع الأخذ بعين الاعتبار طول الفترة الزمنية التي يتحملها الوضع ويعاني منها نشاط الناس ، ليس هنالك مزيد من الكتابات استطاعت أن تحقق التمييز في وصف هذا الواقع الذي يبدو متوتراً وعرضياً ، مثيراً وعادياً في وقت واحد .

ولكن إذا تمعن المرء بدقة أكبر في المشاكل التي تواجه الكاتب في إفريقيا الجنوبية . تصبح الحقيقة التي تفيد بأن حفنة من الأعمال الأدبية المنبعثة من هذه الخلفية الاجتماعية قد استقرت بشكل دائم في وعيينا الداخلي أقل غرابة . يعتبر تصرفنا خروجاً عن الموضوع بعض الشيء إذا حاولنا ببساطة أن نصور هذا الظام الطويل الأمد . والمشروع ؛ ومع ذلك لا يبدو مناسباً من داخل الوضع أن نسمح لصيحة احتجاج أخرى نابعة من هذه الظروف المتطرفة أن تصل إلى المسامع الغبية للدخلاء : « يعترف « نكوسي » كيف يمكن للمرء أن يبدأ بالكتابة عن سياسة التمييز العنصري بطريقة تبدو ذات مغزى للناس الذين لم يعانوا منها ؟ لا أعرف . كيف يمكن أن يحدث هذا » . عندما يتعامل المرء مع الحقائق المطلقة للتعصب الأعمى وحركات القمع ،ماذا يبقى لديه ليقوله عن الموضوع لأتباعه الذين يثبتون في وجه الحماة ؟ « لقد فكرت غالباً عدة مرات بعد ذلك في صعوبة محاولة إصلاح جزء من هذه الحقيقة المرّة بالنسبة للأدب الخيالي . يبدو أن الكلمات تضعف أهميتها تحت تأثير الضغط » . في أي حال ، نشك في إمكانية توفر الفرصة أمام المرء لأن يصبح ما يقوله مسموعاً حول هذا الموضوع . ومع ذلك كيف يستطيع أن يكتب حول شيء آخر ؟ استمر الوضع فترة طويلة على هذا الشكل العسير الذي يصعب التعبير عنه . في الواقع ، يشعر المرء بعد تأمل دقيق بمزيد من الإعجاب تجاه هؤلاء المؤلفين الذين أجبروا تراكيبهم على إثارة صدى في هذا الفراغ . . . . .

إذا طرحنا تساؤلات حول فن الإقناع اللفظي في إفريقيا نضطر إلى التأمل ثانية في المسرح في إفريقيا الجنوبية وفي المؤلفات التي شجعها هذا المسرح . تعتبر رواية (الوطن والمنفى) بقلم « لويس نكوسي » أحد

الأعمال الموجودة في هذه البيئة والتي يجب أن لا نسمح لها بأن تغيب عن ذاكرتنا وبالتالي لا نراها تتوقف عن الطباعة دون أن نعلن الاحتجاج على هذا التوقف . رافقتنا سياسة التمييز العنصري ونتائجها السيئة التي لا تحصى لعدة سنوات . لاحظنا أنه من الصعوبة بمكان نقل شيء ما من جوهر الحياة في إفريقيا الجنوبية إلى الغرباء ، أو أن نقول شيئاً غير تافه لأولئك الذين يعيشون هناك ؛ ولكن الأمر الأكثر صعوبة إعادة قول أشياء سبق لها أن ذُكرت . لهذا لن نكون بالضرورة عقلاء إذا أصررنا على دراسة آخر المؤلفات فقط حول هذا الموضوع . صحيح أن الأمور قد آلت إلى الأسوأ في مجالات عديدة بمرور الوقت ؛ ولكن هذا من شأنه أن يزيد من صعوبة التصريح الأدبي . إنّ الأشياء التي كان بالإمكان إيجاد كلمات للتعبير عنها منذ عدة سنوات خلت يمكن الآن أن تدفع جميع المؤلفين إلى صمت مطبق باستثناء أكثرهم إلهاماً . لا يبدو لي في هذه الظروف أن رنين (الوطن والمنفى) قد توقف عن الاهتزاز .

يتوضح ، فيما بعد ، ضمن إطار الدراسة النقدية الحالية بأن رواية (الوطن والمنفى) تستخدم أساليب إقناع مختلفة كلياً عن أساليب (مواجهة جبل كينيا) أو كتاب (المعذبون في الأرض) ، حيث تبنت كلتاهما طرقاً نظامية لتقديم موضوعيهما، الأمر الذي لن يساعد على التعامل مع الوضع الصارم في إفريقيا الجنوبية حيث لا تدخل الحقائق في نطاق اهتمامنا وحديثنا ، بل تهيمن طبيعة التجربة التي تُمليها هذه الحقائق بسهولة كبيرة على الكتابين نظراً لضرورتها الملحّة وطبيعتها المألوفة . بفضل انسجامها البارع والمتميز في تركيب المقالة التقليدي والأسلوب الروائي الرشيق ، يشكل (الوطن والمنفى) بسهولة تتمة للتحليل الذي نقوم به لتلك الأعمال الأخرى التي تتصف بتنظيمها البلاغي والرسمي الواضح ..

إذاً لم نرد إساءة استعمال تصوير « نكوسي » الحيّ يتحتّم علينا ، بالطبع ، أن نبقي في ذاكرتنا باستمرار أن الكاتب في (الوطن والمنفى) يكتب عن إفريقيا الجنوبية لعقدين مضيا وأكثر . ويذكرنا على الدوام أنه حتى في الوقت الذي كان يكتب فيه هذا الكتاب وصلت الأمور إلى أسوأ مراحلها . إذا قرأنا كلماته للمرة الثانية ، تلك الكلمات التي تصور وفقاً لمعظم القوانين وضعاً لا يُحتمل أبداً ، وتذكرنا أن ما يصفه سيكون تحررياً بشكل يتجاوز الخيال ضمن الظروف السائدة ، نخترق بذلك بعمق الجهل المطلق لأشخاص من بيننا يحاولون بشكل غير ملائم أن يتخيلوا إفريقيا وهي في مرحلة انتقال . من ناحية ثانية ، لقد استرجعتنا نوادر « نكوسي » المثيرة من الإغراء إلى المبالغة في التصوير المسرحي ، وكما يقول « أثول فوغارد » ، يذكرنا الكاتب بدلاً من ذلك بأن « الناس يعيشون هنا » ؛ وأنّ هذه هي الأحداث اليومية ، والأسبوعية ، والشهرية ، والسنوية ، تؤول إلى الأسوأ فقط نتيجة المراحل الثابتة ، وغير المؤكدة تقريباً بالحسّ . إذا وضعنا جميع هذه الاعتبارات في مخيلتنا ، يعتبر وصف « نكوسي » واحداً من أكثر مدركات الحياة في إفريقيا الجنوبية قرباً وعمقاً التي يستطيع أن يواجهها الغريب .

أن التباين الإجمالي بين موضوع « نكوسي » في (الوطن والمنفى) وموضوع « كينياتا » في (مواجهة جبل كينيا) يتعلق بشدة ، وبشكل طبيعي ، باختلافهما الكلي في الأسلوب . يصف « كينياتا » مجتمعاً منسجماً يرغب بأن ينعشه في عقول القراء غير المطلعين ، ولذلك يتبع اتجاه التحليل الذي يخضع لمناقشة دقيقة . بينما يصف « نكوسي » مجتمعاً غارقاً في اختلاطات أخلاقية وإنسانية جوهرية ، ويلائم لهذا الغرض أن الأسلوب القصصي للذكريات المسرودة بطريقة عاميّة والمنظمة ضمن إطار تقليدي للمقالة

مناسبٌ في مستويات مختلفة . يستخدم « نكوسي » في الواقع طريقة تسجيل النتف هذه بمهارة كبيرة ولكن عرضية كما تبدو ظاهرياً وذلك لكي يبني لنا تجربة الوجود ضمن أسلوب مشوش للحياة بشكل عام — ليس فقط الحياة المضطربة للفرد بل للمجتمع أيضاً . يبدو بوضوح في المخطط الناتج استحالة التمييز بين الموهبة الأسلوبية والتنظيم المدروس ؛ ولكننا مع ذلك نستطيع مرافقته مسافة طويلة مع تقنياته الأدبية . كما كتب زملاؤه عن رواية (الطيل) ، يصف « نكوسي » بشيء من التفصيل المسرح في إفريقيا الجنوبية في « نثر واقعي وهادىء سمحوا فيه لأنفسهم بالتمتع بترف الضحك » .

يمكن بالتأكيد تنظيم طريقة التأليف التي يتبناها « نكوسي » في إعادة سرده للحوادث الواقعية بسهولة على غرار شكل معين ، ولهذا السبب بالذات يصبح من الصعوبة بمكان الكتابة بهذه الطريقة بشكل جيد أو ذي مغزى : نظراً لنجاح « نكوسي » بهذا الصدد يبدو لي أن (الوطن والمنفى) يستحق نوع الاهتمام الذي أولتها إياه هذه المقالة . يبدو « نكوسي » بالطبع على اطلاع تام بما يريد أن يصفه :

(بدلاً من كتابة مقالة سياسية ، فكرت أن أدوّن بعضاً من التجارب التي مررت بها مع زملائي في إفريقيا الجنوبية . لا أعتقد أن هناك حاجة للكفاح من أجل الوصول إلى نتيجة ؛ يعتبر الوضع سيريالياً إلى حد كاف كما هو الآن) .

يورد هذه العبارة في بداية القسم الثاني تقريباً ؛ ولكنه سبق أن وضع هذه الطريقة قيد التنفيذ الفعلي طوال الفصل الأول . سيبدو بوضوح لأي شخص مطلّع على الكتاب أنني أوليت اهتمامي الرئيسي للجزء الذي يقع تحت عنوان (الوطن) ثم يليه الجزء الثاني الملقب (بالمنفى) . تختلف

الأساليب المتبنّاة في النصف « الأدبي » من الكتاب من حيث المغزى ، بالرغم من أنني آمل في التحليل التالي أن أحقق بعض الروابط ، وخاصة فيما يتعلق بالمضمون. يستطيع المرء أن يقارن باهتمام استعمال اللغة في الفصل السابع ، مثلاً (القوة السوداء أو أرواح المؤلفين من السود) ، مع ما يقابلها في النصف الأول من الكتاب .

في الفصول التي تقع ضمن دائرة اهتمامنا الرئيسي ، يُضفي « نكوسي » على أحداث روايته نوع الحياة الروائية التي يشتكي فيما بعد بأنها مفقودة في الأدب القصصي « لريتشارد رايف » . تأسرنا مواصفات موجزة ، ورشيقة في نقوش كريمة ومتألقة :

(يتسمّ « إزكيل مفاهليل » محرر القسم القصصي ، بالوقار« ويهتّم » بالمواضيع الأكثر عمقاً عن الحياة والأدب أكثر من اهتمامه بالنثر الرخيص في رواية (الطبل)) .

لقد ساهم « نكوسي » إلى حد بعيد ليضمن استمرار المجموعة الرائعة لشخصيات رواية (الطبل) كحضارة ثابتة ووجود مستمر في عالم التأليف الإفريقي . وتتركز أجزاء عديدة من بداية الكتاب على يومه الأول الذي قضاه مع فريق رواية (الطبل) — حيث ينطلق منه نحو الأمام والخلف ساعة يشاء . تعطي هذه الأحداث انطباعاً مفعماً بالحيوية ، إلا أنها معقدة في أسلوب التعبير ، وواقعية في المضمون ، حيث يتحدد نجاحها بشكل رئيسي بناء على موهبة الكاتب الحقيقية في الاختيار :

(تحت جناح الظلمة ، قامت مجموعات من بيننا ، دون الحصول على إذن الشرطة للأعضاء البيض في قافلتنا . بالتقدم نحو المدن الإفريقية المغلقة ، وقاموا بمراوغة دوريات الشرطة ، ومساعدة الفتيات البيض على الوثب فوق السياجات في أزقة المدينة المظلمة ، ويعتقدون ، أثناء

تقدمهم ، على الهدوء السعيد للمواطنين من السود الذين استغربوا كثيراً رؤية وجوه لا ترحم وغاضبة ، مجسدة أمام أعينهم ، في وسط المراكز المُصانة لحياتهم المهدّدة . لقد شعروا بالصدمة والخزي ؛ وشعروا بالقلق من الخطر والعداوة التي سيواجهونها من السلطات المستنكرة) .

يوجد في هذه الجملة شيء من سهولة واسترخاء الأسلوب العامي الذي يتسم بالحرية في الحركة ، ولكن ترتبط التراكيب بعضها مع بعض في شكل منمق ، ويتمّ اختيار الكلمات ومناقشتها وفق أسلوب أدبي في أفضل المعاني لهذه الكلمة لكونها دقيقة ، وممتعة ، وجديدة وحيّة ، مثلاً : « المراكز المصانة لحياتهم المهددة » . ويستطيع هذا الأسلوب أيضاً أن يتقبل كلمة مثل : « وجوه لا ترحم » دون وعي ذاتي ، حتى منذ القراءة الأولى .

يستخدم الكاتب وضعه كشخصية أولى بمزاج ساخر ، وكاشف للذات ، حيث يُظهر بادىء الأمر نزعته التطهرية البريئة ومن ثم انغماسه الواثق في حماقات الشباب وشهواته . ويبتدع لنفسه بشكل مؤثر شخصية متفاخرة وجذابة في هذه المغامرات ؛ ويقدم نفسه بطريقة مستنكرة في دور يبدو فيه فعلاً بأنه يشعر بالانتصار في تظاهره الصريح بالشجاعة :

(كنت شاباً يافعاً ومتحمساً كثيراً كي لا أتأثر باطراء أية امرأة تملك وقتاً للاستماع إلى أحلامي . وكنت أيضاً تافهاً في معظم الطرق الكتومة ؛ فكرت بالفعل أن العالم يجب أن يهتم بما أريد أن أفعله ؛ وبالنسبة لي يتألف العالم بشكل رئيسي من نساء جميلات) .

ولكن حتى إذا كان يُعجب بصورته وهو يتسلق نافذة الممثلة البيضاء ، فإن صدقه كاف تماماً لكل هذا الاعجاب . نشعر بقوة الكاتب كشخصية في الحكايا النادرة التي يرويها . يساهم الأسلوب الحيوي ،

والقدير ، والبسيط في الوقت نفسه بشكل كبير من خلال تنوعه وحيويته في إنعاش شخصيته والشخصيات الأخرى وإعادتها إلى الحياة . يتخلل أيضاً هذا الصدق المسالم كتابته النقدية فيما بعد في الكتاب — وخاصة في فصل (الأدب القصصي بقلم المؤلفين السود في إفريقيا الجنوبية) .

هذه هي القصة الداخلية . يقنعنا هذا السرد المكشوف للقصة بأن « نكوسي » على اطلاع تام بالمسرح . تتضمن كتابته نكهة وبداهة الأسلوب الصحفي دون إهمالها النسبي أو تجريدها . ومع ذلك يمكنه أن يكون موضوعياً عمداً عندما يريد ذلك . يصف الكاتب بإهمال مقصود كيف أن الاضطراب الاجتماعي يسبب العنف في حادثة الشاب الذي يجد نفسه فجأة يجرح بسكينه أي شي وأي شخص أمامه . إن الطريقة التي يتبعها الكاتب ليبعد نفسه عند هذه النقطة تجعلنا مدركين تماماً أن هذه الحادثة من النوع المألوف في المسرح اليومي في إفريقيا الشرقية ويجب أن تكون مقبولة ببساطة من أي شخص يرغب بالحياة في هذا المجتمع . بطريقة مماثلة ، بعد أن قدم الكاتب بإقناع أوراق اعتماده كمراسل صحفي ، يقنعنا بأنه يقدم رواية بسيطة عن الحقائق عندما يصف المواطنين المناصرين والمتحمسين لسياسة التمييز العنصري إذ يبعدون زوجاتهم لكي يقيموا علاقات مع الخادمات ، أو يصف المبشر البويري (١) وهو يستمتع مع الخادمة في مرآب السيارات بينما تطهو زوجته الطعام في المطبخ . إذا كان « نكوسي » يريد أن يحملنا إلى قلب عالم تعتبر فيه هذه التناقضات أمراً طبيعياً ، فعليه أن لا يرفع صوته عندما يسجل هذه المشاهد. وهكذا فالأمر الهام هو أنه أثبت شهرته باعتباره آلة تصوير أمينة موجهة على محيطه . بمقدور « نكوسي » أن يعيد لنا كثيراً من التفاصيل المعبرة

---

(١) شخص جنوبي افريقي من اصل هولندي .

عن الفساد السياسي من ناحية وعن العرقية المنحرفة من ناحية ثانية وذلك بتقديم هذين الجانبين بدقة إلى حيث ينتميان في وصف أكثر شمولاً للحدث . إذْ لا نشعر بأن معرفة هذه الأشياء فُرِضت علينا بالقوة ، أو أن عواطفنا تعرضت للتلاعب بها بطريقة غير مشروعة .

ينقل لنا « نكوسي » استمتاعه الكبير بالحياة والتجربة ؛ ولم تستطع الظروف السائدة في إفريقيا الجنوبية أن تخمد حماسته للحياة ؛ وبهذا يصبح في داخله نصيراً لسهولة التكييف الإفريقي الذي يتحدث عنه . يتلخص هذا في محبته للمدينة :

(بالنسبة لي كانت المدينة بالرغم من ذلك دافئة ومثيرة ، تنبض بحياة . . . مجهولة . . . في « جوهانسبورغ » أحببت ضجيج المدينة ، والملتزمين تجاه الوطن ، وحركة السير المضطربة) .

فيما بعد ينعكس ثانية الشعور المتعلق كبته تجاه المدينة كمدينة في قبوله المتردد لمدينة « نيويورك » . في « جوها نسبورغ » نشعر برغم كل كل شي بدفء وإنسانيةالازدحامالكبير للناس.وما تزال الفلسفة الوضعية الإنسانية التي يتحدث عنها « نكوسي » أيضاً في معان عامة حاضرة على الدوام عندما يصور حياة تلك المنطقة الريفية الممتدة بكل تناقضاتها وتفاوتها الاجتماعي .

كيف يستطيع كاتب أن يحشر تجربة السود في إفريقيا الجنوبية في صفحاته دون إرباك قرائه بمثل هذه المطالبة غير المجدية للتجاوب العاطفي والتي سيحجمون عنها ويدعون الكتاب ليتجنبوا وابل المشاعر ؟ هناك بالتأكيد جواب واحد على هذا السؤال ، يقدمه لنا « نكوسي » بوضوح مثل أي روائي آخر في إفريقيا الجنوبية . فهو يرفض بشكل مطلق المغالاة

في تصوير المعاناة أو الوضع البشري ؛ الأمر الذي يعني ، كنتيجة طبيعية ، أنه إذا توفرت الفرصة للقراء لاكتساب معرفة متعاطفة تجاه الأحداث الجارية ، فلا ينبغي أن يكون هناك أي تلميح لاستجداء الشفقة . لأن الشفقة الذاتية يمكن أن تصيب أكثر الجروح الروحية تضرراً والتي تستطيع الكائنات الحية أن تفرضها على أنفسها بالإكراه؛حيث أن أثراً ضئيلاً لهذه الشفقة يمكن أن يسبب لنا النفور أكثر من أية صفة أخرى ، لأنها تستثني ردود الأفعال العفوية من قبل الآخرين . لم يعبر « نكوسي » في هذا المجال فقط عن عقيدة رواية (الطبل) بشكل جيد ، بل يبدو بوضوح أنه تعلم الدرس شخصياً وبشمول تام :

(حتى في حياة المرء الشخصية يفترض أن يُظهر الفرد أسلوباً فكرياً فريداً من نوعه ؛ يكون عادة مدنياً ، وهزلياً ، وحازماً ومستقلاً أخلاقياً : يجب أن تكون ثقافة الفرد شكلاً واضحاً عن الواقعية التي من شأنها أن تُهمل أضعف آثار الشفقة الذاتية ، وخاصة في وصف شكوك الحياة الإفريقية المتمدنة في مواجهة قوانين التمييز العنصري الصارمة ، وكذلك في وصف المرح المفرط ، والشهوة والشجاعة في هذه الحياة) .

يعترف « نكوسي » بقوله : « يجب أن أكون حذراً حتى لا أتأثر بشدة بهذه الأشياء » .

كما رأينا سابقاً ، يُفضي لنا « نكوسي » بأمر سري وهو صعوبة تقديم صورة هادئة ومقبولة ظاهرياً عن إفريقيا الجنوبية إلى شخص لا ينتمي إلى هذا البلد :

(بامكان المرء ، بالطبع ، أن يستمر بتعداد الجوانب المَرَضية لسياسة التمييز العنصري ، ولكن يبدو كل هذا مثيراً بشكل يائس حتى تأتي النتيجة الإجمالية وهي تشويه سذاجة الناس) .

ولكن بطريقته القصصية يتجنب أية إشارة إلى الطموح أو الاعتداد بالنفس ، بالرغم من الرزانة في موضوعه ، والإفراط في الألفة في الوقت نفسه . يتضاعف هذا الإنجاز عند كل دورة بمناوراته الذكية والقاسية ورشاقة لمسته . يؤكد « نكوسي » في استنكاره للملل والضجر في الشمال الأمريكي : « من أجل أن يتواجد الذكاء يجب أن يكون هناك موقف مهذب ومستخف بالذات » ؛ ويتبنى شخصياً موقفاً مشابهاً عندما يكتب عن وطنه . توفر له الحوادث الثابتة ولكن المثيرة والمختارة بدقة المقياس اللازم إلى جانب البيئة المناسبة ليصبح مستخفاً بالذات ، وتسمح بوجود مدنيّة يستحيل أن تتواجد عماياً في أي بحث منظم رسمياً عن البيئة في إفريقيا الجنوبية . وتوفر تصريحاته الجافة الفرصة للحقائق بأن تصفعنا بقوة دون الحاجة لأن يكون مروعاً : « كل يوم أحد في جوها نسبورغ ، يُقتل أحدهم ، ويُوقف آخر ، ويتعرض شخص ما للسرقة ؛ يتزاوج الأصدقاء ، ثم ينفصلون ، ويرتكبون الزنا . . . » . يعتبر هذا التحفظ هزلياً بشكل لاذع : هناك فقط « جماعة واحدة يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار لتقديم « هيلين سوزمان » . أعترف بأن الأمر ليس عظيم الأهمية، ولكنه يذهل المخيلة في إفريقيا الجنوبية » . وهكذا يستطيع « نكوسي » أن يقارن الخطورة الواضحة للوضع الاجتماعي بدرجة من السخرية الذاتية من شأنها أن تذيب جميع العواطف المتفجرة وتسمح لنا بتأمل المشهد بشيء من التجرد :

(حتى هذا الوقت أصبحنا معتادين كثيراً على مرافقة الزوار في تطوافهم في المدن حيث نعرف تماماً إلى أين نأخذهم ، وما هي أحياء الفقراء المروّعة التي ندخلهم إليها ، لكي ننتزع آخر قطرة شفقة منهم) .

وتقود السخرية إلى التصريح الهادىء للأسئلة التي لا تُدحض ، الذي يعتمد على المشاهد الحية ، والممتعة ببراعة والتي أعادها إلى الحياة من أجلنا :
« كانوا يعرفون تماماً أنه كلما يصادف رجل شرطة شخصاً أسودَ في الشارع يفترض في الحال وقوع جريمة ما ؛ إذاً لماذا نهتم بأن نحيا حياة شريفة ؟ » . أية مناقشة منطقية مرتبطة بهذا الموضوع وتؤدي إلى خاتمة مماثلة ستكون جائرة بشكل لا يُطاق .

يبدو المزاج الساخر ، واللطيف واضحاً في الخيال ، وربما يبرز أكثر عندما تنتقل البيئة إلى خارج إفريقيا الجنوبية :

(يعيش المفكرون الأمريكيون علاقات عاطفية رائعة مع غلايين التدخين . فهم على الدوام يحشونها بالتنباك مثلما يحشون عقولهم بالحقائق؛)
أو نقول :

(يقع المرء في غرام (نيويورك) — كما هي حالي على الأقل — تماماً كما يقع المرء في غرام امرأة مومس مصابة بداء عضال وميئوس منه) .

تقدم هذه الصراحة اليقظة القاعدة المناسبة للتصريح الصادق والجريء عن الجرائم المزعجة التي يمكن ببساطة أن نرفضها إذا لم نتوصل — بشكل إرادي — إلى صيغة تفاهم مع ذكاء « نكوسي » اللاذع :

(يتعرض السود غالباً للضرب على رؤوسهم من قبل عصابات البيض الغازية . . . والسبب ببساطة شديدة أن الناس الضعفاء يشجعون الآخرين على احتقارهم وبالتالي يستحقون الضرب على رؤوسهم . . . باسم الاستقامة يبدو لي أنه من الخطر على السود أن يغروا الأقوياء بضعفهم المتزايد طوال هذه الفترة) .

يُعتبر وصف « لويس نكوسي » لإفريقيا الجنوبية أكثر من مجرد

إعادة تصريح عام للشروط الّتي قدمتها سياسة التمييز العنصري حتّى هذا الوقت ؛ فهي محاولة لتحديد موقف جيله بالنسبة لهذه الظروف . وهو مستعد ، بالصراحة نفسها الّتي لاحظناها سابقاً ، والّتي تكون قاسية بعض الأحيان ، لأن يقول ما يمكن أن يكون غير شعبي بالنسبة لأنداده ؛ ولكنه يبدع تأثيراً مشابهاً مزيلاً للنقمة في مناقشته في محاولة للتعبير عن حقيقة مفيدة إذا لم نقل بغيضة :

(ربما نتيجة قسوة شديدة ولكن برباطة الجأش الصارمة والخبيرة عند الشباب ، توصلنا إلى أن زعماءنا بسبب بساطتهم وحماستهم للاشتراك في حرب كهذه استحقوا المعاملة الجائرة الّتي تلقوها) .

ويوضح أيضاً في الهاجس الآخر المتخلف والمكشوف ، أن مرونة السكان السود يمكن أن تجعل الناس شديدي الإذعان : إذا كان المرء مرناً ، يمكنه أن ينثني ؛ أما إذا كان قاسياً فيمكنه أن يبقى ثابتاً :

تعتبر الحقيقة الّتي تفيد بأن السود استطاعوا أن يتحملوا وطأة سياسة التمييز العنصري مقياساً للإبداع الإنساني من الصعب إلى حد ما وصفه أو أدراكه . يبدو أن السود يملكون المقدار المطلوب من المزاج والذكاء — بل الكثير منه !)

يكمن ردّ الفعل هذا وراء هاجس بطل « باتون » القادر على التكيف ، « ستيفن كومالو » :

(تجسيد لجميع المعتقدات ، والمخاوف والتواضعات الّتي بدأنا نحن الشباب باحتقارها بتلك العاطفة المستهلكة) .

بالرغم من اللامبالاة الّتي يصف بها بتحدٍ حياته في إفريقيا الجنوبية ، لا يدع لنا « نكوسي » مجالاً للشك البتة بأن هذه محاولة لمواصلة المسير في

وجه قوة سلبية مثلى ، ويستعمل لوصفها بتجرد رؤيا « باتون » الخاصة في قصة قصيرة :

(مواجهة غير عاطفية مع الحقيقة القائمة والصلبة لحياة المتمدن الإفريقي ، ليشهد ، أخيراً ، مجابهة « باتون » الجادّة للموضوع الرئيسي « للشر » وضآلة الرؤيا المتحررة قبل تحدي الحقيقة) .

لقد ظهر موقف جديد بعد أن لاحظ الشاب في إفريقيا الجنوبية ضآلة ، وحقارة مثال الأبيض في إفريقيا الجنوبية :

(من أكثر الأمور التي أثارت دهشتنا أن ندرك بأن بعض هؤلاء الناس كانوا يعيشون حياة فارغة بشكل مرعب ، حتى وهم في وسط المجموعة) .

ولهذا يأخذنا « نكوسي » برفقته كلياً عندما يواصل مسيرته : « أعتقد أننا بدأنا منذ هذا الوقت نحتقر البيض في إفريقيا الجنوبية » .

تم الطريقة الجوهرية لإدراك وتقديم المسرح في إفريقيا الجنوبية بطريقة تكثف من حدة الخوف ولكن تتجنب الأحداث المثيرة من خلال تصور ماسنشير إليه تلقائياً في السبعينات « باللامعقول » ، المصطلح الذي أصبح مألوفاً عند « نكوسي » . يبدو هذا الأمر كطريقة إقناع شديد الفعالية وصادقاً جوهرياً في آن واحد . تتوضح عند بداية القسم الثاني وبشكل رائع الحاجة للحفاظ على شعور بالتوازن من خلال المزاج باطلاعنا أخيراً على مشهد الشر الذ ثم التغيير :

(لكي يعيش الرجل الأسود في إفريقيا الجنوبية في النصف الثاني من القرن العشرين ويحافظ في الوقت نفسه على سلامة عقله ، يتطلب إحساساً كبيراً بالفكاهة ونوعاً يتجاوز الواقع من السخرية القاسية ، لأنه دون

هجوم انتحاري على القوى المسلحة للطبيب « فيرورد » ، يبدو أن هذه الصفات تقدم الوسيلة الوحيدة للدفاع ضد اضطراب وإرباك روحي من شأنه أن يسلب أي إنسان صحته العقلية) .

يقع هذا اقسم في الواقع تحت عنوان « التمييز العنصري : تدريب يومي في اللامعقول » ، يتم تبرير هذا الوصف بجملة مفردة واحدة : « التأثير الإجمالي لقوانين التمييز العنصري في إفريقيا الجنوبية هي أن تصبح الحياة غير شرعية إلى حد ما » . يمكن تسويغ مقارنة « نكوسي » لإفريقيا الجنوبية مع عالم « كافكا » ذي المنطق المخيف على الفور بواسطة بيان بسيط عن الواقع :

(كان الأفارقة حاضرين ، وكذلك البيض ، وأشخاص من عروق مختلطة والهنود ، وبسبب الاختلاط الحرّ للسلالات افترض الحزب ثانية درجات مؤامرة واسعة ضد الحكومة) .

نجد هنا تصريحاً هادئاً وجلياً للواقع بإحياء ما هو مناف للعقل . يؤكد « نكوسي » بشدة : « في إفريقيا الجنوبية كان هناك في أمور كثيرة حدّ ضئيلٌ جداً يفصل بين الخيال الجامح والحقيقة » .

بمرور الوقت تصبح الحقائق المناسبة ، والمتعلقة ببراعة بتعبير جامد ، أكثر من الكفاية . يلقى القبض على « نكوسي » وأصدقائه : يدعو ضابط الشرطة المدعي العام للرسمي :

(تساءل دون قصد : « بماذا أستطيع أن أتهمهم ؟ » كان ردّ فعلي المباشر أن أقهقه . حتّى « كافكا » لن يجد تصرفاً آخراً) .

ولكن الحجّة موجودة ويضيف « نكوسي » بتجهم : « لم يعد الأمر برمته مسلياً » . ومع ذلك ما يزال منافياً للعقل على نحو لا نزاع فيه .

يدون « نكوسي » ، بإحساس واثق بالاختيار ، دعوى المحكمة ضد « ريجينا بروكس » التي يجد فيها موظفو « الخدمة الاجتماعية » المتعاطفون بأن قضيتهم ستلقى الدعم بشكل أفضل بادّعاء السخف لمساعدتهم : « لإعطاء البرهان دعماً للدعوى »(هم) أثبتوا أنه بالرغم من جميع الأهداف العملية كانت الآنسة « بروكس » من شعب « الزولو » (١) » ؛ أو مرة ثانية عندما عُرِض بسخرية أن هناك حاجة لسنّ القوانين حول موضوع اللثم .

بالرغم من أسلوبه العرضي ، والروائي ، نجد « نكوسي » على اطلاع تام بتركيب المقالة التقليدي والأسلوب في اللغة الإنجليزية . ويتوصل إلى تحقيق مقدمة تقليدية ، تكون مثيرة وممتعة في آن واحد في تعميمها الرشيق :

(إن الغرور الذي يفوق الوصف لكل جيل يؤدي إلى الاعتقاد بأن فتيانه وفتياته أكثر جمالاً بعض الشيء ، وأكثر جدارة بالتصديق ظاهرياً ، وبالتأكيد أكثر ملاحظة وشجاعة من أسلافهم) .

يؤدي هذا بشكل طبيعي وفوري إلى جوهر مقدمة المناقشة :

(في إفريقيا الجنوبيةتظهر تلك الكراهية الفطرية المتبادلة والتشويه المتبادل بين الأجيال بشكل أكثر إيلاماً بسبب الطبيعة المتنوعة بشكل عظيم للاعتراضات التي يقدمها كل عصر . . .)

- تم بناء المرحلة التالية من المناقشة ، بشكل غير رسمي ولكن باقتصاد كبير ، حول مناقشة « ألان باتون » ، قائد علم الأخلاق العظيم ، الذي يُنظر إلى بطله القصصي على أنه يسير على نحو معاكس لأسلوب شهادته

(١) شعب ناطق بلغة البانتو في « ناتال » بجنوب افريقيا .

الأخلاقية الهامة . وهكذا يصبح الأدب وسيلة المناقشة قبل أن يُذكر رواية (الطبل) بفترة جيدة . واستُعملت رواية (الطبل) بدورها بذكاء كمركز روائي ، يَعجّ بالشخصيات بشكل ملائم ، ويرتبط بسهولة بالأفكار الرئيسية التي يجب تطويرها .

يستخدم « نكوسي » تعابير وأساليب دقيقة ، ومرنة ومركزة تنزلق بترو إلى جانب الكليشة دون أن تفقد بريقها بسببها ، وبذلك تبدو عامية بشكل صريح دون أن تصبح مملّة : « كان هناك أحزاب مختلطة عرقياً تتمتع بتقدير أشخاص مغمورين » . تصمم الفنانة البيضاء على الذهاب إلى السوق برفقة « اويس نكوسي » ، « نُعرّض بذلك حياتنا للخطر بالإضافة إلى سلامة البيض المهددة في إفريقيا الجنوبية » . يوضح النص القصير التالي من الصفحة التاسعة عشرة معظم السمات البارزة لأسلوب « نكوسي » في الصحافة العليا (عبارة تصبح فيها « الصحافة » كما يتمنى المرء أن تكون في أغلب الأحيان : كلمة مديح) :

(هذه هي المدينة التي تعرضت فيما بعد للغزو من قبل الماديين البويرين وأصحاب الأعمال الكبيرة ، تحكمها قوى الشرطة بسلاحها الضعيف وقطّاع الطرق الأفارقة بسكاكينهم المحظوظة ، المدينة المحصنة من جميع امتيازات الحياة القبيلة الإفريقية ومن الملذات الروحية لحياة الأوربي المحدثة ؛ عليها أخيراً أن تعتمد على هذا المجتمع اليهودي ، وعلى إحساسه العنيد بهويته الذاتية وحنين اليهودي للأشياء النابعة من القلب ومن الروح) .

لم يكن التعميم المتحدّي الذي استُهل به الكتاب فريداً من نوعه .

بل وُضِعت تلك التوكيدات بدقة في كل مكان من الكتاب لتركز على مواضيع متنوعة وتعيد توكيد المراقبة الكاملة على انتباه القارىء :

(يريدون أن يشربوا حتّى الثمالة ، ويقيمون علاقات مع نساء الآخرين ، ويذهبون لمشاهدة الأفلام السينمائية ، ومثل المواطنين الواعين في أية مدينة كبيرة ، يقاومون جميع المحاولات الجارية لإضفاء الصفة البشرية عليهم من خلال الفن والأدب .

وجود المزيد من الذاتية يشكل خطراً ولكن انعدامها يسبب خطورة أكبر .

مما يسبب الخطر على الدوام تشويه الشخصية الإنسانية لخدمة فكرة سياسية) .

يستعد القارىء بشكل كاف للانبهار والانجذاب نحو هذه العروض المثيرة ؛ ولكنه يتوقع حتماً أن تتلقى هذه البيانات الجديرة بالذكر الدعم بسهولة ويتم بناؤها ببراعة داخل نظام إجمالي للمناقشة ، وفي هذه النقطة لم يخيب « نكوسي » أملنا . يصبح حريصاً بعد ذلك على الاحتفاظ بشعور التوازن في وصفه لنقطة في الجانب الآخر : « يمكن هنا دون شك الاعتراض على حكمنا على (ستيفن كومالو) والادعاء بأنه حكم مسرف ومتحيز » ؛ ولكن هذه العقلانية تخدم في المسيرة الطويلة بأنها تُضفي القوة على قناعاته الراسخة :

(ومع ذلك ، يبدو لي « ستيفن كومالو » شخصاً لا يُصدّق ويمكن القول إنه من السهل رفضه ، إذ لا يعتبر كشخص أكثر من إنسان مُلفّق من مخيلة الرجل الأبيض المتحرر) .

تلك هي العناصر والطرائق الفنية التي ينشرها « نكوسي » في تطويره

لأسلوبه الرئيسي في جزئي (الوطن والمنفى) اللذين يعطيان الكتاب عنوانه ، الأسلوب الذي يسمح ، كما رأينا ، للتعبير بأن ينشأ من الحادثة . يتم مقارنة هذا الأساوب مع الطريقة الرئيسية المتبّعة في (مواجهة جبل كينيا) ، حيث ينطلق الوصف الهادىء ، والثقافي ، والتحليلي من وقت لآخر نحو توكيد انفعالي ، ينتج طبيعياً من الحقائق المجتمعة . تعلن (مواجهة جبل كينيا) لقسم من قرائها بأنها ، في أفضل الحالات ، كانت تتناول جميع الحقائق في الماضي بطريقة خاطئة ، وتعلن للقسم الثاني بأنها يجب أن تشعر بالفخر والاعتزاز لانقضاء هذه الأشياء ظلماً دون أن تحصل على نصيبها من التقييم . في (الوطن والمنفى) نهتم بالحقائق التي يفترض جوهرياً بأنها مألوفة لأي شخص من المحتمل أن يقرأ الكتاب ؛ ويعمد الكاتب علانية وبشكل مقصود إلى تهدئة ردود أفعاله العاطفية كي يتجنب الظهور بأنه يبالغ في الأمور أو ينتزع العاطفة باللجوء إلى الموضوعات المثيرة .

تظهر سمات هذه الطريقة بشكل بارز في المقطع الذي يعبر فيه « نكوسي »بوضوح ،وفي لهجات هادئة كلياً،عن اتهامنا للحكم الفاشستي في إفريقيا الجنوبية . ومن أجل توضيح هذا الموضوع يصور لنا مقارنة بين وضع الأمريكيين من السود هنا وفي أمريكا الجنوبية . يستطيع « نكوسي » دون الدفاع عن الوضع الأمريكي أو الإضعاف من أهميته ، أن يظهر بأنه في كل مجال ، مهما بلغ سوء الأوضاع في الجنوب الأمريكي ، فانها أشد سوءاً في إفريقيا الجنوبية ليس فقط في المنزلة الاجتماعية بل أيضاً في النوع ، يطبع هذا الوصف في أذهاننا بهدوء ولكن على نحو حاسم ونهائي الجريمة المنكرة لنظام الحكم في وطنه الأم :

(أدرك تماماً إمكانية حدوث بعض هذه الأشياء لزنجي أمريكي في « جورجيا » . حيث يمكن أن تُلقى على عاتقه جميع أنواع الأفعال الخارقة للقانون والملفّقة . ولكنها ، من ناحية ثانية ، ليست تهماً ملفقّة في إفريقيا الجنوبية . بل مدّونة في قانون البلد ، حتى يبدو على الدوام أنّ هناك شكل محاكمة عادلة . أما موضوع النزاع فهو المبدأ الأساسي لسياسة التمييز العنصري الذي ينادي بالتفاوت الاجتماعي بين الناس . سواءٌ كان القضاة نزيهين أم لا فهذا موضوع جانبي وذلك لأنهم ينفذون قوانين جائرة بجوهرها) .

على الرغم من أن أجزاء الكتاب الثلاثة : « الوطن » ، « والمنفى » و « الأديب » متفاوتة بعدة طرق ، إلا أنه يمكن اعتبار ولع « نكوسي » بالأدب عاملاً يربط هذه الأجزاء بعضها مع بعض . وفق الاعتبار ذاته ، ترتبط (الوطن والمنفى) بجوانب أخرى من الكتاب الحالي من خلال اطلاعها الحاد على المكان الحيوي الذي تحتله الكتب في مجتمع ما . يرى « نكوسي » أعمال الأدب القصصي على أنها قوى مقنعة برقة تماماً كما أعتبر الأعمال الأدبية التي تنوي صراحة أن تؤثر في آرائنا بأنها جزء لا يتجزأ من الأدب . بالنسبة « لنكوسي » يوفر الأدب نوعاً من محِكّ القيم ؛ وبشكل أكثر أهمية . يجد في وسط التفكك الاجتماعي بأن الأدب يمكن أن يضع المرء على اتصال مستمر مع القوانين العامة ونقاط الإسناد . وهو ، مثل « نجوجي » ، يملك إحساساً عاطفياً بالأهمية الكامنة للأدب في مساعدة الناس على إيجاد أنفسهم والتعرف عليها تلك المهمة التي كان الأدب الشفهي ينفذها في السابق في المجتمع التقليدي . في حين يجب أن يكون الحاضر مختلفاً عن الماضي ، يمكن اعتبار الحاضر على أنه

يتدفق باستمرار من الماضي دون أي تمزق فاجع من شأنه أن يجعل القيم السابقة غير متصلة بالحاضر على الإطلاق- إحساس بالتغيير والاستمرار المتزامنين يبدو متضمناً بعمق في رواية (الأشياء تتداعى) .

يعتبر دور الأدب موضوعاً رئيسياً في عمل « نكوسي » الأدبي برمته . فهو يرثي نقص الأبطال الأدبيين الحقيقيين كفجوة ضارة في تجربة إفريقيا الشرقية ، الأبطال الذين يستطيع هو ومعاصروه من الأدباء أن يتماثلوا معهم :

(في وسط الفوضى الأخلاقية التي كنّا نعيش فيها انتظرنا بلهفة أن نجد عملاً أدبياً ، مسرحية أو فيلماً ، ينمو في وطننا ومن حولنا ، ويتضمن مقداراً هاماً من تجربتنا ونجد فيه مواقفنا الخاصة ومشاعرنا) .

لم يقدم الأدب الأمريكي والأوربي في القرن العشرين أي بديل ، بل تمّ اكتشاف بعض أنواع الانعكاس البديل لأسلوب حياتهم الخاصة من خلال الانتقال عبر الزمان والمكان فقط :

أخيراً ، كان عالم إنجلترا الإليزابيثية المتنافر النغمات ، والمغرور ، هو الذي قدم لنا أقرب توازن لطريقة وجودنا) .

لاحظنا سابقاً المكان الهام في مناقشة « نكوسي » لتعايقه الحاد على رواية (اباك ، يا بلدي الحبيب) ، وكيف يحافظ على مقالته النقدية متوازنة ظاهرياً بواسطة إعجابه الصادق « بآلان باتون » كناطق باسان إفريقيا الجنوبية وكاتب للقصة القصيرة . هناك إشارات متكررة إلى بعض المؤلفين من شأنها أن تنير عمل « نكوسي » الأدبي هذا . لم تسبب هذه الإشارات الضجر ولم تبدو غير مناسبة على الإطلاق . بل تعتبر جزءاً طبيعياً من ردّ فعاله تجاه الحياة وتفسّر نفسها بنفسها ، لهذا فهي لن تغضب

أو تزعج أي شخص لا يعرف المؤلفين الذين نحن بصددهم هنا . منهم : « جاكوبسون » ، و « شكسبير » ، و « جيمس جويس » ، و « أوسكار وايلد » ، و « عمر الخيام » و « كافكا » . قائمة شاملة .

إذاً يحتل الأدب مكاناً هاماً في حياة أي مجتمع . يُنظر إلى هذه الفكرة الرئيسية من جوانب عدّة :

(أعرف أنه بالنسبة لأولئك الذين لا يعتقدون بقوة الأدب في صياغة شكل الحياة وأساليبها ، لا تبدو بالنسبة لهم أن الحاجة إلى الأبطال في الأدب سخيفة فقط بل منغمسة ذاتياً ؛ ومع ذلك يبدو لي أننا كجيل نتوق كثيراً للأبطال الأدبيين الذين نستطيع احترامهم والتطابق معهم .

إذا لم تعتبر أهمية الأدب كأمر مفروغ منه ، في حد ذاته ، وإذا لم يعتبر مستقلاً بتبريره ، فليس هناك أي سبب يدعو أحدنا في جيلنا هذا إلى الكتابة) .

ثم يتحدث برقة عن علاقة الغرام بينه وبين الكلمات بطريقة تلفت انتباه جميع المؤلفين الذين يدّعون فنّ الكتابة بشكل خاص :

(تجولت في شوارع المدينة الصاخبة بالضجيج وفي حوزتي العقلية كلمات إنجليزية جديدة تصلصل مثل القطع المعدنية ؛ حاولت اختبار هذه الكلمات في كل مشهد يمر بي ، متلوقاً قوتها لوصف وإدراك التجربة) .

ربما لم تلاق أحد خطوط المناقشة عند « نكوسي » الاهتمام الذي تستحقه في المجتمعات حيث يستعيد الأدب الشفهي مكانته ويعتبر متوفراً من أجل المقارنة الجادة مع الأدب المدوّن . يشخّص « نكوسي » بعمق الأدوار المختلفة للفنون اللفظية في المجتمعات التقليدية والمتمدنة . في الأولى تمجد هذه الأدوار تركيباً متكاملاً ومقبولاً على الصعيد الشعبي بشكل

عام ؛ وتنتقد في الثانية خطة موضوعية لا تحقق في بعض الطرق تنفيذاً متناسقاً :

(أعني بذلك أن طريقة فهم الزنوج للغناء ليست للمتعة بشكل أساسي . بالرغم من استمتاع الناس به ، بل « للتمجيد ») .

يتأسف « نكوسي » لأن مغنية جاز سوداء معينة تتجنب هذا الدور الهام لفنها وبذلك تُفقر فنّها ورسالتها إذْ تعامل أغنياتها كأنها ببساطة أدوات للاحتجاج :

(تضعف من المسحات المأساوية في (الجاز) إذْ تجعله مجرد « موسيقا احتجاج » بدلاً من وسيلة « لتمجيد » التعقيد المخيف للوجود البشري ، أو تلك التجربة البشرية « الإجمالية » التي ستتضمن بالتأكيد الاحتجاج ضد ظلم ومعاناة قومها) .

ذكرت في مكان آخر أن (أغنية لاوينو) للشاعر « أكوت بيتك » كثيراً ما وُضعت في منظار مزيف عن طريق المبالغة في تأكيدها كتحليل مقارن لطريقتين اجتماعيتين ، وإهمال دافعها الهام لتمجد بحكم حقها الشخصي الصفات الإيجابية لحضارة مهدّدة .

وهكذا ، يذكرنا « نكوسي » بأن مغني القرية الذي بإمكانه أن يتحدى الأفراد ، لم يعارض الأهداف المشتركة لجماعته :

(لم يكن هناك نزاع متعارف عليه أو يمكن التحقق منه بسهولة بين الشاعر ومجتمعه في إفريقيا التقليدية . ولم يكن يُنظر إلى أهداف الشاعر وغاياته الاجتماعية على أنها بالضرورة منفصلة عن أهداف باقي جماعته أو تعارضها .

في هذا المجتمع يوجد الشاعر أو الفنان بشكل عام ليمجد إحساسه أو

إحساس مجتمعه بالوجود . . . وليس ليفسد القيم الاجتماعية أو يهدم النظام الأخلاقي) .

« لا يعتبر الفنان في إفريقيا شخصاً نافراً من مجتمعة أو من عالم الطبيعة الذي يمدّه بأسباب الحياة » . ومع ذلك ينسب « نكوسي » جزئياً الجفاف الأدبي في حياة المدينة المعاصرة إلى الضغوط الفعّالة للنشاط الجماعي : « ليس هناك عزلة لتفكر فيها ملّياً » . يبدو أنه في مثل هذا المجتمع ، حيث يرفض الفنان أشياء كثيرة ، ينمو الفن حتماً بطريقة شخصية ، وكلما يصبح الفن أكثر فردية ، يجد الكاتب نفسه في الوقت ذاته منعزلاً . وهكذا يواجه الكاتب في إفريقيا الجنوبية المعضلة ذاتها التي قمنا بتحليلها في الفصل الأول من هذا الكتاب ، ويمارس بشكل متطرف النوع ذاته من النفور الاجتماعي الذي يسبب الإزعاج إلى العديد من أبطال الروايات الإفريقية المعاصرة :

(كان هناك تغيير في النظام الاجتماعي أدى إلى مزيد من التوكيد على الفردي بدلاً من الجماعي . لهذا استُبدل فن التمجيد الجماعي بإبداع فني منعزل – أو برؤية فردية ، إذا جاز التعبير . للمرة الأولى يواجه الفنان الإفريقي المجموعة كفرد (وفرد منعزل أيضاً) يمكن أن لا تتطابق رؤيته مع رؤية رجل الدولة ، القائد السياسي أو الزعيم الديني) .

وسط هذه الضغوط ، يلعب الأدب دوراً نقدياً ، وبناءً ، ورائداً . يؤكد « نكوسي » بأن للفنان مهمة حاسمة يتعهد القيام بها في المساعدة لإعادة التفكير في المجتمع . ونجده بالتالي يقود المناقشة ضد فكرة « سارتر » ، ويعترض عليها أخيراً بشكل خاص ، والتي تقول إن الأدب ترفٌ خارج عن الموضوع في زمن الثورة :

(مالم يكن عند الكاتب موهبة متنوعة فإن أفضل طريقة أمامه للمساهمة في أي شيء قيم تجاه تطور مجتمعه هو ببساطة الكتابة والاستمرار في الكتابة طالما أنه يعرف كيف يفعل ذلك .

يبدو أن الوضع في إفريقيا ، إذا خضع للتحليل الموضوعي ، يحتاج إلى مزيد من الشعراء والفنانين الانتقاديين ، الذين سيبقون مستقلين بشكل كاف عن إيمان المرحلة وولائها لكي يقدموا نقداً صحيحاً عن المجتمعات التي ينتسبون إليها) .

يتخذ « نكوسي » في الواقع موقفاً جريئاً في هذه النقطة المثيرة للجدل. تماماً كما يوجز « فانون » المساهمة الإيجابية التي يقدمها راوي القصة القروي بأسلوبه الجديد في وضع ثوري ، لهذا يناقش « نكوسي » بثقة مماثلة مكانة الكاتب :

(إذا افترضنا أنه يتحتم على أي فنان مقتدر يحتفظ بحد أدنى من الموضوعية في استعماله لمادة رواياته أن يفكر ملياً في مجتمعه ، إذاً يعتبر المؤلفون أكثر أهمية في الدول التي تخضع لتغييرات ثورية من الدول الأخرى . حيث تكون المغريات، أعظم من أن تقمع أي شيء سوى الحقائق المرغوبة) .

إذا اعترفنا بأن الروائي أو الشاعر وريث لتركة راوي القرية ، تصبح عندها الفائدة من مهمته بعيدة عن المناقشة :

(في المجتمع الإفريقي التقليدي . . . لا يبدو فقط أن فرضية « سارتر » غير مناسبة . . . بل سخيفة ولا تستحق مجرد الرد عليها) .

وهكذا يثير « نكوسي » بإيجاز المواضيع ذاتها التي أوليتها اهتمامي في الفصل الثاني من الكتاب . ماذا بقي من الإرث الإفريقي – إذا كان هناك

شيء أصلاً – في بوتقة الشعر المعاصر ؟ وماذا هناك أيضاً يمكن استرداده ؟

(عندما ندرس دور الشاعر في المجتمع الإفريقي المعاصر – المجتمع الذي يخضع لتغييرات اجتماعية هائلة – علينا أن نتساءل إلى أي حدّ تحملت هذه القيم الإفريقية الفطرية الهجوم الجازم والخطير للحضارة الأوروبية التي تلقى فيها الفنانون والمؤلفون الأفارقة المعاصرون التدريب اللازم) .

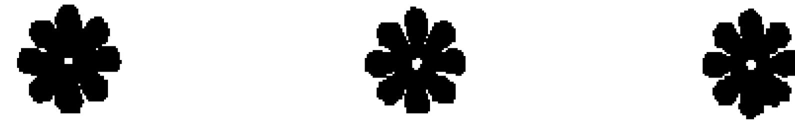
بما أن هذا التدريب بالذات قد لاقى التمجيد ، نرجو أن تكون النتيجة كذلك . أكد « ت . س . إليوت » : « في الشعر ليس هناك أفضل من الأصالة التامة ، التي لا تدين بشيء إلى الماضي » . هل هناك ضرورة لوجود مواجهة بين التقاليد التي رفدت الدافع الإبداعي المعاصر في إفريقيا ، أو هل يمكن أن يكون هناك – بطريقة مألوفة للفن – اندماجٌ بين الأساليب الفطرية واللغة الإنجليزية المتنقلة ؟ يبدو « نكوسي » متفائلاً حول النظرة المتطورة للكتابة الجديدة في إفريقيا . في الواقع ، إذا قام « أشيبي » و « نجوجي » عمداً ببناء أعمالهما الأدبية بطريقة تجعلهما وثيقي الصلة بالحقائق المباشرة ، يبدو عندها أن « نكوسي » يحاول أن يبرهن بأن هذا التصرف طبيعي وحتمي ولا يمكن تجنبه إذا كانا يريدان خدمة مواهبهما الشخصية :

(تجبر المشاكل الاجتماعية في الدول المتخلفة الكاتب على التوصل إلى تسوية عادلة بين الحياة كما نعيشها والحياة كما هي منظمة فكرياً وتجريدياً وذلك في تعبير في مرسوم . باختصار إن المشاكل الاجتماعية الملحّة تأمر الكاتب بأن يكون وثيق الصلة بمجتمعه) .

يعلق « نكوسي » الأهمية الكبرى على الفنان الأدبي المعاصر في

إفريقيا . كل شيء مطلوب من المؤلف ؛ ولكن كل شيء ممكن . لهذا ، إذْ يجد « نكوسي » نفسه مكرهاً على تبني وجهة نظر عن المنفى من مسرح إفريقيا الجنوبية (وجهة النظر التي أثبتت صعوبة كبيرة في استردادها في الأنواع الأدبية الأساسية) ، نجد « نكوسي » يلغي الأصناف النقدية المألوفة ويؤكد على أهمية الأدب ككل باعتباره وسيلة لإدراك وصياغة التجربة الإنسانية في أي سياق وفي كل بيئة :

(بدلاً من جعل وظيفة الكاتب يائسة ، فإن الوضع في دولة نامية يجعل دوره أكثر إثارة ، إذا كان معقداً بعض الشيء . فالأدب الجيد كان دائماً يقوم بمهمة تثقيف الناس حول العالم الخارجي وكذلك إجبارهم على التوصل إلى تسوية مع تلك العزلة الشاذة التي تُخَلّدُ فيها الحياة بمجملها : لحظة الحب ، ولحظة الموت ؛ ولحظة مواجهة الإنسان مع وجود الله أو عدمه) .



الفهرس

ثمة ادب افريقي صار في القرن العشرين من ابعاد الأدب العالمي الاهم ، كرسته الجوائز العالمية وترجم الى اغلب لغات العالم . ولكن ما القاسم المشترك بين عشرات الادباء الافريقيين المنتشرين في أغلب أقطار افريقيا السوداء وايضا في أوربا وأمريكا وغيرهما في حين ان بيئاتهم شتى ومشكلاتهم عدة وتطلعاتهم أنواع؟

ان كتابنا لا يجيب مباشرة عن سؤال ـ ما الأدب الافريقي ؟ الذي يطرحه بل يحلل بدقة نماذج مختارة لادباء أفريقيين متباعدين ـ نسبيا ـ في الزمان والمكان. فكانـه يسلط النور في الأدب الافريقي على «عينات» كل منها تعبر ، على طريقتها ، عن وحدة الأدب الذي تنتمي اليه . حتى يكاد يشكل أحيانا كل فصل مـن فصوله وحدة مستقلة ، وفي الوقت ذاته متكاملة مع غيرهـا .

والكتاب اهميته من هذه الدراسات المتوالية التي تقدم كل منها للناقد وللكاتب نموذجا لمـا يجب أن يكون عليه التحليل الادبي الرصين .



الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٨٩

سعر النسخة داخل القطر
١٢٠ ل.س

في الاقطار العربية مايعادل
٢٠٠ ل.س